

B. C. U. Timișoara

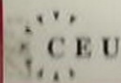
590.575

5046

Georg Gadamer

POLIROM

Actualitatea frumosului



Această ediție a fost publicată cu sprijinul Central European University Translation Project, finanțat de OSI-Zug Foundation, și cu contribuția Center for Publishing Development din cadrul Open Society Institute – Budapesta, precum și a Fundației pentru o Societate Deschisă România.

HANS-GEORG GADAMER (n. 1900) este unul dintre cei mai importanți hermeneuți ai secolului. Concepută în felul unei filosofii practice, hermeneutica sa vizează teme ca moralitatea și voința, relația cu celălalt, fenomenul puterii, religiozitatea și simțul estetic, revolta și angoasa, simțul legii și suferința.

De același autor: *Platos dialektische Ethik. Phänomenologische Interpretation zum „Philebos“* (1931); *Plato und die Dichter* (1934); *Volk und Geschichte im Denken Herders* (1942); *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960); *Hegels Dialektik. Fünf hermeneutische Studien* (1971); *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge „Attemkristal“* (1973); *Idee und Wirklichkeit in Platos „Timaios“* (1974); *Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft. Aussätze* (1976); *Die Idee des Guten zwischen Plato und Aristoteles* (1978); *Heideggers Wege. Studien zum Spätwerk* (1983); *Gedicht und Gespräch. Essays* (1990); de asemenea, *Lob der Theorie* (1983) și *Das Erbe Europas* (1989), apărute în traducere românească, *Elogiul teoriei. Moștenirea Europei*, Polirom, 1999.

Redactor: Dana Zămosteanu

Coperta: Manuela Oboroceanu

Hans-Georg Gadamer: *Kunst als Aussage*

© 1993 by J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen

© 2000 by Editura POLIROM, Iași, pentru prezenta traducere

Editura POLIROM

Iași, B-dul Copou nr. 4, P.O. Box 266, 6600

București, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale :

GADAMER, HANS-GEORG

Actualitatea frumosului / Hans-Georg Gadamer;

trad. de Val. Panaitescu; – Iași: Polirom, 2000

216 p.; 23 cm – (Plural M)

Tit. orig. (germ.): *Kunst als Aussage*

Index.

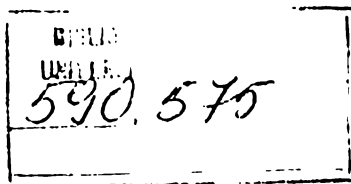
I. Panaitescu, Val. (trad.)

ISBN: 973-683-533-2

Hans-Georg Gadamer

ACTUALITATEA FRUMOSULUI

Traducere de Val. Panaitescu



Biblioteca Centrală
Universitară
Timișoara



02117980

POLIFROM
2000

Creație poetică și interpretare

Există o veche stare tensională între activitatea artistului și aceea a interpretului. Tălmăcirea capătă în ochii artistului aparența bunului-plac, dacă nu chiar pe aceea de activitate superfluă. Această tensiune se acutizează atunci când tentativa de interpretare se face în numele și în spiritul științei. Artistul creator tratează cu și mai puțină încredere ideea că aspectele discutabile ale interpretării ar putea fi depășite prin metode științifice. Tema „Creație poetică și interpretare” reprezintă un caz special al relației generale dintre creator și interpret. Fiindcă nu rareori, când e vorba de poezie și de creație poetică, preocuparea interpretării se reunește cu aceea a propriei creații artistice într-o singură persoană. Aceasta arată că relația dintre creația poetică și interpretare este mai strînsă decît în cazul celorlalte arte. Chiar și acolo unde interpretarea are loc cu pretenție de știință, ea nu comportă integral acel caracter îndoielnic ce i se atribuie, în general, față de creația poetică. Se pare că metodele științei abia dacă depășesc, în acest caz, ceea ce intervine în orice experiență rațională cu poezia. O atare presupunere este cît se poate de îndreptățită dacă ne gîndim la măsura în care reflecția filosofică a pătruns în poezia modernă a secolului nostru. Relația dintre creația poetică și interpretare nu este stabilită pornind doar de la știință sau filosofie, ci este și o problemă internă a actului creator însuși, atît pentru poet, cît și pentru cititorul său.

Cînd pun în discuție tema în acest sens, nu intenționez să iau poziție față de concurența ce se poate ivi, în pretenția de interpretare, între cel ce vorbește în numele științei și artistul

cuvîntului¹. Aș dori să-mi fac doar meseria, adică să arăt, cu sprijinul gîndirii, care este realitatea. A arăta ceea ce este înseamnă, în domeniul gîndirii, a învăța cititorii să vadă ceva ce toți putem pricepe.

Întrebarea este, așadar, următoarea: pe ce anume se întemeiază vecinătatea dintre creația poetică și interpretare? Evident că ele au ceva în comun. Amîndouă se realizează prin intermediul limbii. Există însă și o deosebire și se pune întrebarea cît este ea de profundă. Paul Valéry a exprimat în modul cel mai sugestiv diferența ce domnește aici: cuvîntul vorbirii zilnice, precum și cel al discursului științific și filosofic trimit la ceva și, efemere, se mistuie îndărătul a ceea ce indică. Dimpotrivă, cuvîntul poetic se indică pe sine și durează. Primul cuvînt seamănă cu o monedă oferită dintr-o parte într-alta, ținînd loc de ceva, pe cînd celălalt, cuvîntul poetic, este ca aurul însuși. Reflecția noastră trebuie să înceapă însă prin observația că, în pofida caracterului convingător al acestei constatări, există totuși stări intermediare, situate între cuvîntul ce ia formă poetică și cel care doar înseamnă un anumit lucru. Tocmai secolul nostru e cel care s-a familiarizat îndeosebi cu întrepătrunderea celor două modalități de vorbire.

Să pornim de la extreme. De o parte se află poezia lirică (aceea la care și Paul Valéry se va fi gîndit înainte de toate). Constatăm aici un fenomen uluitor în epoca noastră: cuvîntul științei pătrunde în poezie ca un element de „science”, de pildă la Rilke sau la Gottfried Benn, într-un fel care, doar cu cîteva decenii mai înainte, ar fi fost cu neputință în creația poetică înaltă. Ce se întîmplă cînd un cuvînt cu semnificație evidentă, o determinare ori chiar un concept al științei apar contopite în melosul cuvîntului poetic?

Și acum, cealaltă extremă, forma artistică aparent cea mai liberă dintre toate, romanul. Aici, reflecția, cuvîntul care meditează asupra lucrurilor și întîmplărilor, are dintotdeauna drept

1. Pentru problemele dezbătute aici, trebuie să trimitem la noua ediție a cărții fundamentale a lui Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (Tübingen, ed. a IV-a, 1972).

de cetățenie, nu numai în gura personajelor înfățișate, ci și în aceea a naratorului însuși, indiferent cine este acesta. Dar nu s-a ivit oare și aici un moment nou – chiar față de îndrăznelile formei romanești romantice –, o dizolvare nu numai a formei narațiunii, ci și a noțiunii înseși de acțiune, așa încât distincția dintre cuvântul naratorului și cuvântul care doar reflectă devine, în general, caducă?

Se pare, așadar, că pînă și poetului celui mai potrivit interpretării nu-i poate rămîne ascunsă cu totul legătura dintre actul creator și cel interpretativ, oricît de informat ar fi poetul în privința caracterului îndoielnic al oricărei interpretări și mai cu seamă al propriei interpretări a declarațiilor sale poetice, și oricîtă dreptate i-ar da lui Ernst Jünger, care spune: „Cine se interpretează singur coboară sub propriul nivel”. Să ne punem, mai întîi, întrebarea: ce înseamnă a interpreta? Cu siguranță, nu este o lămurire sau o înțelegere conceptuală, ci mai curînd comprehensiune și explicitare. Și totuși, mai există și altceva în interpretare. A interpreta înseamnă, la origine, a arăta într-o direcție. E un lucru important faptul că orice interpretare nu precizează o țintă anumită, ci doar arată într-o direcție, adică înspre ceva deschis, care se poate îndeplini în diferite moduri.

Distingem deci actul de interpretare într-un dublu sens: a arăta înspre ceva și a arăta ceva. Evident, cele două sînt legate între ele. A arăta înspre ceva înseamnă a indica și a corespunde, ca sens, semnului. „A arăta ceva” se raportează întotdeauna la un semn care indică prin el însuși. A arăta ceva înseamnă deci a indica o anumită interpretare. Sîntem întorși astfel înapoi la determinarea temei și a limitei actului nostru interpretativ: ce înseamnă a interpreta, conform ființei sale? Ce înseamnă semn? Este, poate, totul semn? Stau oare lucrurile așa cum a crezut Goethe, prin mijlocirea căruia conceptul de simbolic a fost ridicat la rangul de concept fundamental al întregii noastre estetici: „Totul trimite la tot”, „Totul este simbol”, sau e nevoie aici de o restricție? Există în cadrul ființării [*Seiendes*] ceva care arată, care este, așadar, un semn și, ca atare,

ne solicită să-l luăm și să-l interpretăm ca semn? Desigur, pentru a considera ceva drept semn trebuie deseori să plecăm de la ființare. Așa vom și interpreta, de pildă, ceea ce se ascunde în expresia mimicilor². Dar și atunci va fi o întrezărire a semnului dintr-o totalitate latentă în sine, așadar, o interpretare ce deslușește oarecum sensul orientării unui semn, distingînd din ceea ce este confuz, neclar, fără orientare, lucrul spre care trimite în fond. O asemenea interpretare nu vrea deci să trimită spre interior, ci să evidențieze clar către ce arată ființarea însăși.

Înțelegem despre ce este vorba orientîndu-ne după ceea ce se manifestă prin contrast. Un lucru în privința căruia nu avem nimic de interpretat și nici de răstălmăcit este, de pildă, univocitatea ordinului, care pretinde supunere, sau cea a unei declarații al cărei sens este fixat. Este interpretabil numai ceea ce nu are sens stabil, fiind deci lipsit de precizie. Să ne amintim exemplele clasice de interpretare: zborul păsărilor, oracolul, visul, ceea ce este înfățișat într-un tablou, scrierea enigmatică. În toate aceste cazuri, avem de-a face cu ceva dublu: o indicare, adică o arătare într-o direcție, ce pretinde interpretare, dar și o ascundere de sine a ceea ce este arătat în direcția respectivă. Trebuie interpretat, așadar, ceea ce este echivoc.

Ne vom întreba acum dacă putem interpreta, în genere, ceea ce este lipsit de precizie altfel decît scoțîndu-i în evidență echivocitatea. Cu aceasta ne apropiem de tema noastră, care, în cadrul relației dintre actul de interpretare și cel de creație, este îndreptată spre legătura particulară dintre actul interpretativ și cel de creație poetică. Arta pretinde interpretare fiindcă este de o echivocitate inepuizabilă. Ea nu poate fi tradusă în mod adecvat într-o cunoaștere conceptuală. Acest lucru este valabil și pentru opera poetică. Ne întrebăm totuși cum se vedește, în cadrul relației tensionate dintre imagine și concept, raportul special dintre actul de creație poetică și cel de

2. Despre noțiunea de mimică, cf., în acest volum, articolul „Tablou și mimică”.

interpretare. Echivocitatea poeziei este indisolubil întrețesută cu univocitatea cuvîntului cu referință precisă. Ceea ce implică această interferență plină de tensiune constituie tocmai poziția particulară a limbii față de toate celelalte materiale cu ajutorul cărora configurează artistul: piatra, culoarea, tonul, chiar mișcarea corpului în dans. Elementele din care se construiește și care capătă formă în creația poetică sînt semne pure, care pot deveni date ale configurării poetice numai pornind de la semnificația lor. Aceasta înseamnă însă că propriul lor mod de a fi rezidă în faptul de a avea un înțeles [*Meinen*]. Trebuie să amintim în mod special acest lucru, într-o epocă în care eliberarea de experiența lumii interpretate obiectual apare ca o lege de configurare a artei contemporane. Poetul nu o poate urma. Cuvîntul prin care se exprimă și cu care dă formă nu se lasă niciodată separat cu totul de semnificația lui. O creație poetică lipsită de obiect ar fi o bolboroseală.

Firește, aceasta nu înseamnă că opera de artă lingvistică s-ar limita la o simplă referință semnificantă. Ea include totdeauna un fel de identitate între semnificație și ființă, așa cum taina bisericească este totodată ființă și semnificație. „Cîntul este ființă.” Dar ce „există” propriu-zis „acolo”? Orice discurs care se referă la ceva te îndepărtează de el. Cuvintele nu sînt complexe sonore, ci gesturi cu sens, care te îndepărtează ca niște semne făcute cu mîna. Știm cu toții că forma fonetică a creației poetice capătă contur abia cînd semnificația devine inteligibilă. Resimțim constrîngerea penibilă a faptului că poezia este legată de vorbire și că traducerea ei reprezintă o imposibilitate pe cît de impunătoare, pe atît de chinuitoare.

Aceasta înseamnă însă că unitatea dintre forma sonoră și semnificație, proprie oricărui cuvînt, își găsește împlinirea propriu-zisă în discursul poetic. Ca vorbire, opera de artă poetică prezintă față de toate celelalte genuri de artă o indeterminare deschisă, specifică. Unitatea de formă, pe care opera de artă poetică o posedă la fel ca oricare altă operă de artă, este o prezență perceptibilă, încît nu constituie doar o simplă referință semnificantă. Dar această prezență conține un element de

vizare, de trimitere spre o posibilitate de împlinire nedefinită. Tocmai în aceasta constă preeminența poeziei față de celelalte feluri de artă, preeminență prin care ea e aceea ce stabilește dintotdeauna sarcina artei plastice. Pentru că ceea ce evocă prin mijloacele sale lingvistice este într-adevăr intuiție, prezență, existență. În fiecare individ care preia cuvântul poetic, acesta își află însă o împlinire intuitivă proprie, ce nu poate fi împărtășită și care, astfel, îl îndeamnă pe artistul plastic să-și facă datoria. Suplinindu-i pe toți, el născocеște imaginea care dobândește o valabilitate stabilă. O declarăm imagine-tip, care devine dominantă pînă cînd este înlocuită printr-un nou tip, într-un alt act creator. Tema proprie a poetului este mitul comun. Realitatea absolută a mitului, *mythos* în expresia sa grecească, constă însă în faptul de a fi spus [*Gesagtsein*]. Povestea despre zei și oameni, de care se vorbește aici, se distinge prin aceea că există numai prin faptul de a fi spusă, că nu posedă și nu suportă nici o altă posibilitate de autentificare în afară de spunerea și apoi transmiterea sa mai departe³. Or, în acest sens foarte precis, orice creație poetică este mitică, întrucît împărtășește cu mitul faptul de a-și avea propria autentificare numai în spunere. Tocmai prin aceasta ea se află însă într-un element căruia îi aparțin atît actul creator, cît și cel interpretativ. Ba chiar mai mult, de vreme ce orice act poetic include întotdeauna un act de interpretare.

Toate acestea se pot confirma prin trimiterea la un artificiu poetic care avea în secolele trecute o legitimitate indiscutabilă și care și-a pierdut creditul abia în epoca modernă a poeziei trăirii. Mă refer la alegoric⁴, care spune ceva prin altceva. Un astfel de artificiu este posibil și este poetic numai acolo unde este asigurată comunitatea orizontului de interpretare căruia îi aparține alegoria. Acolo unde această condiție este îndeplinită, alegoria nu obișnuiește deloc să fie „glacială”. Chiar

3. În legătură cu conceptul de mit, cf. articolul „Mythos und Vernunft”, în *Kunst als Aussage* (Tübingen, 1993), precum și articolele imediat următoare.

4. Cf. în legătură cu aceasta *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 76 sqq.

și acolo unde are loc o coordonare strictă între alegorie și semnificația sa, ansamblul discursului poetic în care apare poate păstra totuși o indeterminare deschisă, pe care alegoria o face să fie poetică, adică ineputizabilă prin concept. Să limpezim acest lucru printr-un exemplu : discuția în jurul romanelor lui Kafka se întemeiază pînă la urmă pe faptul că, în creațiile sale, Kafka știe să construiască, într-un mod extraordinar de degajat, calm și de o claritate cristalină, o lume obișnuită, a cărei familiaritate aparentă, asociată unei stranietăți enigmatice, provoacă impresia că tot ce se găsește acolo nu este de fapt așa, ci ar însemna altceva. Cu toate acestea, nu avem aici alegorii interpretabile, pentru că sub privirile noastre se petrece evenimentul acestei mari arte narative : destrămarea orizontului comun de interpretare. Aparența că totul ar ținti spre o semnificație, un concept și o descifrare este ea însăși distrusă. Este evocată poetic numai simpla aparență de alegorie, preschimbată însă într-o echivocitate deschisă.

Acesta este un act de interpretare care coexistă actului creator și care, la rîndul său, reclamă el însuși interpretarea. Se pune astfel întrebarea propriu-zisă : cine interpretează aici, poetul sau interpretul ? Sau ambii interpretează în timp ce-și îndeplinesc propriul rol ? Se desfășoară oare lucrurile în așa fel încît în ceea ce vizează și în ceea ce spun ei se petrece ceva, este oarecum semnatificat ceva ce ei înșiși nu „vizează” deloc ? Interpretarea nu pare să fie nici o tehnică și nici o vizare semnificantă, ci o adevărată determinare în ființa însăși.

Lucrurile stau la fel ca în ambiguitatea oracolului. Nici ea nu intră în sfera interpretării noastre, ci în sfera a ceea ce este semnatificat. Nu eroarea pricinuită de o forță infamă sau nelegiuită a unui neghiob este cea care-l împinge pe Oedip spre destinul său. Și nu e ceva nelegiuit nici în voința lui de a respinge o sentință divină, chiar dacă această tentativă îl rostopolește, pînă la urmă, în nenorocire. Sensul unei asemenea tragedii a oracolului constă mai curînd în faptul că acea formă a eroului său reprezintă, în chip exemplar, ambiguitatea în privința fatalității ce atîrnă deasupra omului ca atare.

Ființei umane îi este dat să se încurce astfel în interpretarea a ceea ce cuprinde mai multe înțelesuri.

La această echivocitate participă și cuvîntul poetic. Este valabilă și pentru acest cuvînt afirmația că este mitic, adică nu e apt de nici o autentificare prin ceva situat în afara lui însuși. Echivocitatea cuvîntului poetic își află demnitatea în faptul de a corespunde integral echivocității ființei umane. Orice interpretare a cuvîntului poetic tălmăcește doar ceea ce creația poetică însăși arată deja. Lucrul pe care-l arată creația și la care trimite ea nu este, firește, ceea ce gîndește poetul. Ceea ce gîndesc poeții nu e cu nimic superior celor gîndite de alți oameni. Poezia nu constă în a gîndi ceva, ci în faptul că ceea ce este gîndit și ceea ce e spus se află în ea însăși. Cuvîntul interpretativ, care îi urmează, este reținut în această existență întocmai ca indicațiile lipsite de precizie care constituie poezia însăși. Cuvîntul în cauză se suprimă, ca și ele, în existența poeziei. Așa cum poezia indică, arătînd deci într-o direcție, tot astfel și cel ce interpretează o poezie arată, la rîndul său, într-o direcție. Cine dă urmare cuvîntului interpretativ privește într-o asemenea direcție, însă nu are în vedere interpretarea determinată ca atare. Evident, cuvîntul interpretativ nu are voie să se instaleze în locul către care arată. Interpretarea care ar pretinde pentru sine așa ceva ar semăna cîinelui căruia încercăm să-i arătăm ceva și care caută să înhațe mîna care arată, în loc să privească în direcția indicată.

Întocmai așa mi se pare că stau lucrurile cu interpretarea ce se produce în actul creator însuși. Ține de esența mărturiei poetice faptul că există și în ea ceva care trimite parcă în afara sa. Arta și capacitatea de a spune, care conferă unei mărturii un nivel de calitate estetică, pot fi luate în considerare într-o reflecție estetică, dar adevărata existență a acestei arte rezidă în faptul că trimite în afara ei și lasă să se vadă despre ce vorbește poetul. O legitimitate propriu-zisă nu posedă nici cel ce interpretează, nici cel care creează – amîndoi sînt depășiți întotdeauna de ceea ce există, de fapt, acolo unde există o poezie. Ambii urmează o direcție deschisă. De aceea, poetul, ca

și interpretul, trebuie să fie conștient că nu acordă absolut nici o legitimitate lucrurilor pe care doar le gîndește. Ceea ce ghidează propria sa concepție despre sine ori intenția sa conștientă este mai degrabă una dintre numeroasele posibilități de a reflecta asupra sa însuși și este cu totul altceva decît ceea ce face de fapt, în măsura în care poezia îi reușește.

O vorbă a lui Hesiod, a poetului care a formulat cel dintîi, în vestita sa consacrare a muzelor, ideea unei conștiințe a misiunii poetului, poate ilustra cele spuse. În introducerea la *Trogonia*, muzele i se înfățișează acestuia și-i spun: „Știm să zicem multe lucruri neadevărate, ce seamănă cu cele adevărate, dar știm, de asemenea, atunci cînd vrem, să facem să răsunе adevărul”. De cele mai multe ori, vorba aceasta este înțeleasă ca o luare de atitudine critică a poetului împotriva configurării homerice a lumii zeilor, ca și cum poetul s-ar baza pe o nouă legitimare, de vreme ce muzele i-ar fi spus: „Avem gînduri bune cu tine. Cu toate că am putea, desigur, s-o facem, nu te vom pune să spui neadevăruri – cum l-am pus pe Homer –, ci numai lucruri adevărate”. Cred – din mai multe motive, înainte de toate din pricina extraordinarei simetrii a celor două versuri – că poetul vrea să zică: muzele pot oferi întotdeauna, atunci cînd oferă ceva, atît adevăruri, cît și lucruri false. A spune totodată adevărul și neadevărul și a indica, astfel, o direcție deschisă – iată ce constituie cuvîntul poetic. Adevărul său nu este dominat de distincția dintre adevărat și fals, în felul în care și-l închipuie filosofii răutăcioși, atunci cînd spun despre poeți: „Poeții mint însă mult”.

O dată cu aceasta, pare să rezulte un răspuns la întrebarea pusă de mine. Un element de vizare și de interpretare există dintotdeauna în echivocitatea creației poetice. Acolo însă unde orizontul de interpretare comun s-a dezagregat, unde nu mai există nici un mit comun, unde și curioasa unitate a tradiției mitologice a grecilor și romanilor cu religia creștină (unitate ce dăinuia încă acum două secole) și-a pierdut caracterul său de la sine înțeles, trebuie să se reflecte în creația poetică starea fracturată a comunității mitice. Vedem cum elementul

reflecției interpretative ocupă un loc din ce în ce mai important tocmai în romanele moderne – la Kafka, la Thomas Mann, la Musil și la Broch, ca să-i amintesc doar pe cei dispăruți. Comunitatea dintre poet și interpret este astfel, în zilele noastre, în creștere. În cele din urmă, ea este dată de comunitatea ființei noastre umane, într-o vreme care – avînd în vedere toate încercările neobosite de a găsi cuvîntul interpretativ – este marcată de refuzul certitudinii, exprimat de *Mnemosyne* a lui Hölderlin : „Sîntem un semn fără tălmăcire”.

Artă și imitație

Ce înseamnă arta modernă lipsită de obiect? Mai au, în general, valabilitate vechile noțiuni estetice cu care eram deprinși să definim esența artei? Prin mulți dintre reprezentanții săi eminente, arta modernă respinge în mod expres așteptarea noastră la o imagine, așteptare cu care ne apropiem de această artă. Ea generează de obicei un pronunțat efect de recul. Ce s-a întâmplat? Ce atitudine a pictorului care spulberă toate așteptările și tradițiile de pînă acum, ce exigență ni se formulează nouă tuturor?

Există mulți sceptici care consideră pictura „abstractă” o modă și sînt de părere că succesul ei se datorează, la urma urmelor, comerțului cu obiecte de artă. Dar fie și numai o privire asupra artelor înrudite ne arată că această chestiune trebuie abordată mai în profunzime. Este vorba de o adevărată revoluție în arta modernă, care a început cu puțin înainte de primul război mondial. În aceeași epocă se naște așa-numita muzică atonală, care conține chiar în denumirea ei ceva din același caracter paradoxal pe care îl are și conceptul de pictură fără obiect. Tot atunci începe – să ne gîndim la Proust, la Joyce – descompunerea eului narator naiv, care observă, precum un ochi al lui Dumnezeu, procesele ce se desfășoară în taină, dîndu-le expresie epică. În poezia lirică intervine o tonalitate nouă, ce barează și întrerupe curgera de la sine înțeleasă a melodiei, experimentînd în cele din urmă principii formale cu totul noi. În fine, ceva similar se resimte indubitabil și în teatru – chiar dacă deocamdată într-o mai mică măsură –, mai întîi, doar prin îndepărtarea de scena iluzionistă a naturalismului și a psihologiei, iar apoi prin ruperea conștientă a vrăjii scenei de către așa-numitul teatru epic.

Nu ne vom închipui, desigur, că această privire asupra artelor învecinate ar fi suficientă pentru a face inteligibil procesul revoluționar din pictura modernă. El păstrează o aparență de arbitraritate și de manie a experimentării. Dar practica experimentului, așa cum o cunoaștem din științele naturii, în care își are de altfel propria origine metodică, este cu totul altceva. Un experiment este o întrebare pusă naturii într-un mod ingenios, pentru ca ea să-și dezvăluie secretul. În pictură nu e vorba de experimente din care trebuie să iasă la iveală ceva, un lucru pe care vrem să-l știm; în acest caz experimentul, dimpreună cu reușita sa, își este, ca să spunem așa, suficient sieși. Este chiar ceea ce rezultă. Cum să ne orientăm, gândind, în fața acestei arte ce respinge toate posibilitățile de înțelegere de tip tradițional?

Primul lucru pe care trebuie să-l facem este să nu luăm prea în serios autointerpretarea artistului. Este o cerință care nu pledează împotriva artiștilor, ci în favoarea lor. Căci ea include ideea că artiștii sînt datori să plăsmuiască artistic. Dacă ar putea reda prin cuvinte ceea ce vor să spună, nu ar mai dori să plăsmuiască și nu ar mai trebui să dea o formă. Cu toate acestea, în mod inevitabil, limba, elementul general al comunicării, cel care ne susține și ne ține laolaltă ca societate umană, motivează în permanență și nevoia de comunicare a artiștilor, aceea de a se mărturisi prin vorbe, de a se interpreta ei înșiși și de a se face înțeleși printr-un cuvînt indicator. În realitate, artiștii se plasează – deloc surprinzător – în dependența acelor a căror meserie este interpretarea, a esteticienilor, a specialiștilor în scrieri despre artă și a filosofiei. Cînd se citează¹, de exemplu, importanta carte a lui Kahnweiler² despre Juan Gris ca o dovadă a legăturii dintre filosofie și noua artă – iar Kahnweiler este un martor contemporan autentic –, se neglijează faptul că, și în acest caz, bufnița Minervei își începe zborul abia seara:

1. Așa cum face A. Gehlen, cf. „Begriffene Malerei?”, în *Kunst als Aussage*.

2. D.-H. Kahnweiler, *Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, 1946 (în germană, Stuttgart, 1968).

expunerile rafinate ale lui Kahnweiler dovedesc inspirația interpretării, nu pe aceea a actului creator. La fel mi se pare că stau lucrurile cu literatura despre artă, în general, și cu autointerpretările constante ale marilor pictori ai epocii noastre, în special. În loc să pornesc de la încercările de autointerpretare și de la tălmăcirile contemporane, care nu sînt conștiente de părerea lor preconcepută datorată doctrinelor dominante, aș dori să examinez cu conștiinciozitate metodică marea tradiție a formării conceptelor estetice, care ne-a parvenit prin realizările filosofiei, încercînd să aflu cum rezistă în fața noii forme a tabloului și ce are de spus despre aceasta.

Aș vrea să abordez această problemă printr-un dublu demers, discutînd mai întîi conceptele estetice care domină conștiința generală, ca un lucru de la sine înțeles și comun tuturor, fără a da socoteală despre originea și legitimitatea lor, și consultînd apoi cîțiva filosofi ale căror teorii par cele mai în măsură să rezolve această problemă, cerîndu-le să se pronunțe asupra secretului picturii moderne.

Primul dintre cele trei concepte pornind de la care caut să mă apropii de problema picturii moderne este acela de imitație, un concept care poate fi înțeles într-un sens atît de larg, încît, după cum vom vedea, își păstrează încă adevărul. Acest concept de origine antică a atins apogeul în plan estetic și de politică a artei în clasicismul francez, în secolul al XVII-lea și la începutul celui de-al XVIII-lea, influențînd ulterior clasicismul german. Legat de teoria artei ca imitație a naturii, acest principiu al tradiției antice se raportează evident la niște reprezentări normative, cum este de exemplu aceea că orice practică artistică implică o așteptare legitimă a verosimilului. Cerința ca arta să nu încalce legile verosimilității, convingerea că în opera de artă perfectă formele naturii înseși se ivesc în fața ochiului nostru spiritual, în cea mai pură apariție, credința în puterea idealizatoare a artei, care conferă naturii adevărata sa împlinire – iată reprezentările cunoscute ce garnisesc noțiunea de „imitație a naturii”. Excludem, cu acest prilej, teoria trivială a unui naturalism extrem, care consideră că simpla asemănare

cu natura constituie sensul integral al artei. O asemenea poziție nu se situează nicidecum în marca tradiție a conceptului de imitație.

Cu toate acestea, conceptul de mimesis nu pare să fie suficient pentru modernitate. O privire asupra istoriei formării teoriilor estetice ne arată că în secolul al XVIII-lea un alt concept s-a impus în fața celui de imitație: conceptul de expresie. Îl putem găsi, înainte de toate, în estetica muzicală – ceea ce nu e o întâmplare. Căci muzica este genul de artă în care un asemenea concept de imitație este, cum se știe, cel mai puțin evident și cel mai limitat în raza ei de activitate. În estetica muzicală a secolului al XVIII-lea se dezvoltă astfel conceptul de expresie, care domină³ apoi necontestat aprecierea estetică în secolele al XIX-lea și XX. Forța expresivă și autenticitatea expresiei unui tablou constituie legitimarea mărturiei sale artistice. Așa apreciază conștiința generală, chiar și atunci când nu poate face față întrebării neliniștitoare despre natura kitsch-ului – care posedă, într-adevăr, un gen penetrant de forță expresivă și a cărui lipsă de autenticitate artistică nu contrazice cu nimic autenticitatea de simțire subiectivă a producătorului sau a consumatorului de kitsch. În fața dezintegrării formei, pe care ne-a dăruit-o modernismul și în urma căreia nici o formă idealizată a naturii și nici o interioritate ce s-ar descărca în mod expresiv nu mai reprezintă conținutul tabloului, imitația și expresia par totuși să dea greș.

Un al treilea concept ni se oferă: cel de semn și de limbaj al semnelor. Și acesta are o istorie memorabilă. Să ne gândim doar la faptul că la începuturile erei creștine arta se legitima, pentru cei care nu știau să scrie și să citească, sub forma unei *Biblia pauperum*, reprezentare și sărbătorire a istoriei sfinte și a propovăduirii mântuirii, în fapt, culegere a unui șir de povești cunoscute. O lectură similară par să pretindă tablourile moderne – desigur, nu lectură a unor imagini, ci a unor semne,

3. Cf. lucrarea instructivă a lui E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, 1968.

Intocmai ca la citirea unei scrieri. Semnele acestei scrieri, cu tot caracterul lor abstract, nu sînt însă din genul literelor. Cu toate acestea, o corespondență există. Inventarea scrierii cu litere a făcut posibilă realizarea colosală ce se oferă unei combinatorii raționalizabile, pe care o numim ortografie, de a fixa prin semne particulare, abstracte, tot ce trece prin spiritul omului – cu siguranță, unul dintre cele mai importante evenimente revoluționare din cultura omenească. Ceva de aici a trecut însă de mult timp în modul nostru de a privi tablourile. Astfel, noi „citim” orice tablou de la stînga sus spre dreapta jos, iar răsturnarea „în oglindă” – inversarea drepte și stîngii, losne de realizat prin mijloacele tehnice moderne de reproducere – conduce, după cum a arătat Heinrich Wölfflin, la absurditățile și tulburările compoziționale cele mai stranii. O și mai mare parte din obișnuințele noastre de a scrie și a citi pare să fi trecut în modalitatea ideografiei, sub forma căreia căutăm să citim tablourile moderne. Nu le mai vedem ca pe niște reproduceri oferind o viziune unitară, pe care să o putem recunoaște ca atare. În aceste tablouri sînt mai degrabă consemnate, pur și simplu, adică sînt așezate alături, prin semne plastice și prin trăsături scripturale, elementele ce trebuie preluate succesiv și, în cele din urmă, contopite. Îmi aduc aminte, de pildă, de tabloul lui Malevici „Doamnă în metropola Londra”, în care putem recunoaște foarte lămurit principiul dezintegrării formei, într-o variantă psihologistă. Componentele izolate pe care le include imaginea doamnei înfățișate – evident, complet zăpăcită de modestul iureș al circulației din anul 1907 –, un întreg flux de impresii de sine stătătoare, sînt parcă enumerate acolo și compuse într-o imagine integrală. I se sugerează privitorului să realizeze sinteza tuturor acestor aspecte și fațete, după principiul general al formei recompuse din planurile disociate și multiplicare – în stilul lui Picasso și al lui Juan Gris, de pildă. Există și aici un act de cunoaștere, însă orice cunoaștere este, totodată, retractată continuu într-o unitate a tabloului, care nu se mai contopește într-un întreg intuitiv și pasibil de a fi recunoscut în înțelesul său de

tablou. Această scriere prin imagini, ce constituie, ca un fel de stenogramă, elementul compozițional al tabloului, se asociază cu o respingere a sensului. Noțiunea de semn își pierde determinarea propriu-zisă și, de atunci încolo, cerința lizibilității unei asemenea ideografii moderne se atenuază din ce în ce mai mult⁴.

Este posibil ca în cele trei categorii estetice pe care le-am descris să existe un element de adevăr și valabilitate – dar, în orice caz, ele nu sînt suficiente pentru a da un răspuns specific noului pe care îl experimentăm în arta secolului nostru.

Trebuie deci să privim înapoi. Căci orice privire în urmă, în adîncul istoriei prezentului nostru, aprofundează conștiința orizontului înțelegerii noastre, ce se află deja pregătit astăzi în noi [*das Bewußtsein unserer in uns heute bereitliegenden begrifflichen Horizonte*]. Aș dori să convoc, pentru interpretarea artei moderne, trei martori ai gîndirii filosofice: Kant, Aristotel și, în cele din urmă, Pitagora.

Dacă mă refer mai întîi la Kant, principalul motiv constă în faptul că nu numai Kahnweiler și toți acei esteticieni și autori de scrieri despre artă care au însoțit noua revoluție a picturii ne trimit cumva înapoi la Kant, pe calea ce trece prin filosofia contemporană neokantiană –, dar și din partea filosofiei continuă pînă astăzi tentativele de a face utilizabilă estetica lui Kant pentru teoria picturii nonfigurative⁵. Punctul de plecare pe care îl oferă estetica lui Kant este acela că gustul, prin care ceva este apreciat drept frumos, nu este numai plăcere dezinteresată, ci și plăcere lipsită de concept, ceea ce înseamnă că nu este luat în discuție un ideal al obiectului atunci cînd o anumită reprezentare a acestuia este considerată frumoasă. Kant se întrecăbă ce ne determină, în fond, să apreciem drept frumoasă reprezentarea unui obiect. Răspunsul său e următorul: reprezentarea provoacă o însuflețire a forțelor noastre sentimentale, într-un joc liber între imaginație și intelect. Acest

4. Cf. observația critică a lui Picasso față de creațiile lui Juan Gris din perioada tirzie, în Kahnweiler (*op. cit.*).

5. Cf. de exemplu W. Bröcker, în *Kant-Studien*, 48 (1956), pp. 485-501.

joc liber al capacităților noastre cognitive, această înviorare a sentimentului vital datorată vederii frumosului nu este deloc – afirmă Kant – o înțelegere a conținutului său obiectiv și nu reprezintă nici un fel de ideal al obiectului. Kant a exemplificat, în mod logic, această idee mai întâi prin ornament. Căci unde este mai clar faptul că nu avem în vedere conținutul conceptual al ceea ce este reprezentat (chiar și dacă îl putem recunoaște) decât în cazul ornamentului? Să ne gândim doar la acei copii nefericiți în ale căror dormitoare tapetele sînt pline de anumite obiecte ce se repetă la infinit (însoțindu-le visele provocate de febră). Fără îndoială, un bun ornament nu îngăduie așa ceva. Ceea ce trebuie să împodobească spațiul în care trăim, sub forma unui acompaniament decorativ al stării sufletești, nu are voie să atragă atenția asupra sa.

Dar deducerea unei estetici a ornamentului din *Critica facultății de judecare* a lui Kant este falsă. Nu acesta este sensul adevărat al teoriei artei pe care a elaborat-o Kant. Întrebindu-se ce înseamnă de fapt a considera un lucru frumos, Kant are în vedere în primul rînd frumosul natural. Cazul frumosului artistic nu constituie pentru el un caz pur al problemei estetice. Fiindcă arta este făcută ca să placă. De asemenea, o operă de artă există într-un mod intelectualizat, adică ea comportă mereu, în mod potențial, un moment intelectual. Desigur, arta frumoasă nu trebuie să fie reprezentarea obișnuită a unor concepte sau idealuri pe care le prețuim ca atare cu intelectul nostru moral. Din punctul de vedere al lui Kant, arta ne legitimează mai degrabă prin aceea că este arta geniului, indică a unei capacități inconștiente, inspirată parcă de natură și capabilă să creeze ceva frumos în chip desăvîrșit, fără să fie utilizate reguli conștiente și fără ca artistul să poată spune cum procedează în acest sens. Așadar, conceptul de geniu – și nu „frumusețea liberă” a ornamentului – alcătuiește adevărata bază a teoriei artei la Kant⁶.

⁶ Vezi, în legătură cu aceasta, *Wahrheit und Methode* (Ges. Werke, vol. I), pp. 48 sqq., iar în acest volum, articolul „Intuiție și plasticitate”.

Însă tocmai noțiunea de geniu a devenit astăzi suspectă. Nimeni – și în cea mai mică măsură cei care investesc în noua artă o participare interioară – nu mai este dispus să acorde credit deplin discursului despre siguranța cvasionirică, somnambulescă a procesului creației de geniu. Știm astăzi – iar acest lucru a fost adevărat întotdeauna – cu câtă chibzuință și claritate interioară își face pictorul încercările și experimentele pe pânză, cu pensula și culoarea, dar, în definitiv, prin încordarea spiritului său. Trebuie să fim deci precauți atunci când vrem să aplicăm nemijlocit filosofia kantiană la pictura modernă.

Aș dori acum, în pofida tuturor prejudecăților clasiciste și anticlassiciste, să dau din nou cuvântul principalului martor al teoriei clasiciste a imitației, lui Aristotel, ca să ne ajute să înțelegem ce se petrece în arta nouă, întrucât conceptul său fundamental de mimesis, corect înțeles, este de o evidență elementară. În acest scop, trebuie să reținem mai întâi că Aristotel nu a dezvoltat o adevărată teorie a artei, în sensul mai larg al cuvântului, cu toate că secolul al IV-lea, în care Aristotel și-a format ideile, era secolul picturii grecești. Teoria despre artă o cunoaștem, într-adevăr, doar din teoria sa despre tragedie, cunoscuta doctrină a *catharsis*-ului, conform căreia prin compătimire și teamă s-ar produce purificarea de aceste afecte. Acesta ar fi secretul mimesisului tragic. Se întâmplă, așadar, că Aristotel folosește cu privire la tragedie conceptul de imitație, de mimesis, pe care-l cunoaștem ca fiind cuvântul-cheie al criticii pe care o face Platon poezilor. Acest cuvânt capătă la Aristotel o semnificație pozitivă, fundamentală.

În mod evident, el trebuie să fie valabil pentru esența artei poetice în general. Recurgînd la analogie, Aristotel aruncă o scurtă privire și asupra artei plastice, în special a picturii. Ce înseamnă de fapt afirmația sa că arta este mimesis? Aristotel își sprijină teza în primul rînd pe faptul că tendința de a imita îi este inerentă omului și că el găsește o satisfacție naturală în imitație. În acest context apare afirmația (care a stîrnit critică și opoziție în spiritul modern, dar care este înțeleasă în sens

pur descriptiv la Aristotel) că, în cazul imitației, este vorba de bucuria recunoașterii. Contextul acestei afirmații este, evident, unul cu totul popular. Aristotel se referă și la faptul că un neamenea lucru îl fac cu plăcere copiii. Ce înseamnă satisfacția recunoașterii se poate observa în plăcerea pentru travestire – în special la copii. Pentru ei nu există ceva mai jignitor decât faptul de a nu fi luați drept cei în care s-au deghizat. Așadar, ceea ce trebuie recunoscut în imitație nu este copilul care s-a costumat, ci mai degrabă personajul care este reprezentat. Acesta este marele imbold în orice act de comportare și reprezentare mimetică. Recunoașterea atestă că ceva este făcut prezent, că există, așadar, prin comportamentul mimetic. Sensul reprezentării mimetice nu constă nicidecum în aceea că trebuie să luăm în considerare, în recunoașterea reprezentatului, gradul de potrivire și de asemănare cu originalul.

Așa se cuvine să citim, desigur, critica platoniciană a artelor. Arta este atât de reprobabilă tocmai pentru că se distanțează de adevăr cu mai mult de o singură dimensiune. Arta nu face decât să imite ceea ce sînt lucrurile. Lucrurile înseși sînt însă numai imitații întîmplătoare, contingente, ale formelor lor eterne, ale esenței, ale ideii lor. Așadar, arta – depărtată întreit de adevăr – este o imitație a imitației, separată întotdeauna printr-o distanță uriașă de ceea ce este adevărat.

Cred că avem de-a face aici cu o teorie foarte ironică, gîndită dialectic de Platon și abordată de Aristotel cu intenția conștientă de a o desprinde de orice dependență. Deoarece nu încap aici o îndoială: esența imitației constă tocmai în faptul că în reprezentant vedem tocmai ceea ce este reprezentat. Reprezentarea vrea să fie atât de adevărată și de convingătoare, încît să nu mai gîndim absolut defel că ceea ce este reprezentat nu este „real”. Nu distingerea reprezentării de ceea ce e reprezentat, ci nondistinția, identificarea constituie modalitatea în care recunoașterea are loc ca un act de cunoaștere a ceea ce e adevărat. Dar ce este propriu-zis recunoașterea? Ea nu înseamnă să vedem încă o dată un lucru pe care l-am mai

văzut. Cu siguranță, nu e vorba de o recunoaștere dacă revăd ceea ce am văzut o dată, fără să-mi dau seama că am văzut deja lucrul respectiv. A recunoaște înseamnă mai degrabă cunoaște ceva drept ceva văzut o dată. În acest cuvânt, „drept” stă însă tot misterul. Nu mă refer la minunea amintirii, ci la aceea a cunoașterii ce se ascunde într-asta. Căci atunci cînd recunosc pe cineva sau ceva, văd lucrul recunoscut desprins din hazardul de acum, ca și de cel de atunci. Este cuprins în actul de recunoaștere faptul că privim ceea ce e văzut în sensul său remanent, esențial, ce nu mai este tulburat de circumstanțele a ceea-ce-am-văzut-o-dată și a ceea-ce-am-revăzut. În această constă recunoașterea și în felul acesta acționează ea în bucuria imitației. Ceea ce devine vizibil în imitație este, prin urmare, tocmai esența propriu-zisă a lucrului. Această concepție este foarte departe de orice teorie naturalistă, dar și de orice clasicism. Imitația naturii nu include, așadar, faptul că imitația este trebui să rămînă în urma naturii, în spatele ei, pentru că este doar imitație. Fără îndoială, înțelegem cel mai bine ce ar fi în vedere Aristotel dacă ne gîndim la ceea ce și noi numim „mimică”. Unde întîlnim mimicul în artă, unde există arta mimicului? Ei bine, înainte de toate, în teatru. Dar nu numai acolo. Fapte cum e recunoașterea marionetelor le trăim în orice serbare populară, de pildă în carnaval. Acolo fiecare jubilează în actul de cunoaștere a ceea ce este reprezentat, în procesiunea religioasă, cu purtarea peste tot a chipurilor divinităților sau a simbolurilor, include, bineînțeles, aceeași componentă mimică. Așadar, fie într-un context festiv, fie într-unul profan, mimicul este prezent în realizarea nemijlocită a reprezentării.

Recunoașterea presupune însă și altceva. Nu numai că generalul devine vizibil, așa zicînd forma remanentă, purificată din hazardurile întîlnirii sale, dar, o dată cu asta, te recunoști într-un anumit sens, pe tine însuși. Orice recunoaștere este trăirea unei familiarități crescînde și toate experiențele noastre lumești sînt, la urma urmelor, forma în care ne construim familiaritatea cu această lume. Teoria aristotelică pare să n

bună, într-un mod absolut just, că arta, oricum ar fi ea, este un gen de recunoaștere, o dată cu care devine mai profundă cunoașterea de sine și, prin aceasta, familiaritatea cu lumea.

Ne întrebăm însă din nou, nedumeriți, cu ce poate contribui cultura modernă la această misiune a recunoașterii de sine, în lumea care ne este familiară. Recunoașterea, așa cum o găsim la Aristotel, are ca premisă faptul că există o tradiție unificatoare, în care toți se înțeleg și se înțîlnesc cu ei înșiși. Aceasta este, pentru gândirea grecească, mitul. El este conținutul comun al reprezentării artistice, a cărui recunoaștere ne aprofundează familiaritatea cu lumea și cu propria existență, fie și prin compasiune și teamă. Forma de recunoaștere: „Aceasta ești tu!”, care se petrece sub privirile noastre în teribilele întâmplări din teatrul grecesc, această cunoaștere de sine în recunoaștere a fost susținută de întreaga lume a tradiției religioase a grecilor, de cerul lor cu zei și de legenda eroică, precum și de faptul că își derivau prezentul din trecutul lor mitico-eroic. Ce poate însemna asta pentru noi? Și arta creștină, trebuie să recunoaștem, și-a pierdut puterea de comunicare estetică de vreo sută cincizeci de ani. Nu revoluția picturii moderne, deja sfârșitul ultimului mare stil european, acela al barocului, a provocat un adevărat sfârșit – sfârșitul plasticității naturale a tradiției occidentale, al moștenirii sale umaniste, ca al propovăduirii creștine. Desigur, și contemplatorul modern recunoaște încă obiectul unor asemenea tablouri – atîta timp cît mai știe ceva despre această moștenire. Și în cele mai multe tablouri moderne rămîne ceva de recunoscut – chiar dacă ceea ce este recunoscut și priceput nu mai sînt decît niște mimici de îngrozire, și nu povestiri pline de semnificație. În măsura în care aceasta, ceva din vechiul concept de mimesis pare să rămînă neclădit, pînă și în tabloul modern, construit din elemente ascunse în incognoscibil, tot mai bănuim ceva, un rest de familiaritate, și realizăm o frîntură de recunoaștere.

Dar mai rezistă aceasta? Nu ne retragem de îndată și nu începem că tabloul propriu-zis, aflat în fața noastră, nu este înțeleș decât este citit în capacitatea sa de reproducere pur

obiectuală? Ce fel de limbaj e acela pe care îl vorbesc tablourile moderne? Ei bine, e un limbaj în care mimicile licăresc momentan în transparența sensului lor, pentru ca imediat să se întunece din nou; este un limbaj de neînțeles. În graiul unor atare tablouri pare să existe mai puțină declarare decât respingeri de sens⁷. Imitația și recunoașterea eșuează, iar noi rămânem perplecși.

Dar poate că mimesisul și cunoașterea dată împreună cu el se pot concepe într-un sens și mai general. Și astfel, în încercarea de a afla și cheia pentru arta modernă într-un concept de mimesis mai profund, mă întorc cu încă un pas înapoi, de la Aristotel la Pitagora – firește, nu la Pitagora ca personaj istoric, ale cărui teorii le-am poseda cumva ori le-am putea reconstrui. Cercetarea lui Pitagora se înscrie în tot ce poate fi mai litigios. Dar ca s-o apucăm pe calea cea bună, sînt suficiente cîteva fapte de care nimeni nu se îndoiește.

Printre ele se află acela că Aristotel spune într-un loc⁸ că Platon, cu teoria sa că lucrurile ar participa la idei, n-ar fi făcut decât să schimbe termenul pentru ceva ce pitagoreicii ar fi susținut deja, și anume că lucrurile ar fi imitații, „mimesis”. Contextul ne arată ce se înțelege aici prin imitație. Fiindcă evident, este vorba despre acea imitație care constă în faptul că universul, bolta noastră cercască, precum și armoniile sonore pe care le auzim se descriu în chipul cel mai minunat în raporturi numerice, adică în raporturi de numere întregi. Lungimile corzilor se află în relații determinate și chiar și cine nu e muzician știe că există aici o precizie ce pare să aibă ceva dintr-o forță magică. Lucrurile se petrec realmente ca și cînd aceste raporturi pure între intervale s-ar ordona de la sine, ca și cum la acordarea instrumentului sunetele ar năzui să ajungă la propria lor realitate, lucru care se întîmplă abia cînd răsună intervalul pur. Or, noi am învățat împreună cu Aristotel – împotriva lui Platon – că nu această năzuință, ci împlinirea ei

7. Cf., în acest volum, „Despre amuțirea tabloului”.

8. *Metafizica*, A6, 987 b 12.

ne numește *mimesis*. Este prezent în ea miracolul ordinii pe care noi o numim „cosmos”. Un asemenea sens al *mimesis*ului, de imitație și de recunoaștere în imitație, mi se pare suficient de cuprinzător ca să înțelegem, făcând încă un pas în reflecția noastră, și fenomenul artei moderne.

Ce este, după teoria pitagoreică, ceea ce e imitat? Numerele, acesteau pitagoreicii, și raporturile dintre numere. Dar ce este un număr și ce este un raport între numere? Indubitabil, nu e nimic vizibil, ci doar o relaționalitate situată în esența numărului. Iar ceea ce se realizează în datul vizibil prin respectarea numerelor pure, care este numită „*mimesis*”, nu e numai ordonarea sunetelor, adică muzica, ci și, conform teoriei pitagoreice, ordinea uimitoare, bine cunoscută nouă, de pe bolta cerească. Vedem pe ea – făcând abstracție de dezordinea pe care o reprezintă planetele, întrucât par să nu descrie circumferințe regulate în jurul Pământului – cum totul se repetă mereu în aceeași ordine. Alături de aceste două experiențe ale ordinii, cea a muzicii sunetelor și cea a muzicii sferelor, apare o a treia, ordinea sufletului – poate că și aceasta deja o idee veche, autentic pitagoreică: muzica face parte din cult și ajută astfel „purificării” sufletului. Regulile purității și teoria despre migrația sufletelor merg în mod vădit împreună. Există deci trei manifestări ale ordinii în acest foarte vechi concept de imitație: ordinea cosmică, cea muzicală și ordinea sufletelor. Ce înscamnă însă faptul că aceste ordini se întemeiază pe *mimesis*ul numerelor, pe imitarea lor? Evident, faptul că ceea ce constituie realitatea acestor fenomene sînt numerele și raporturile numerice pure. Nu în sensul că toate acestea tind spre o exactitate numerică, ci că această ordine numerică există în toate. Pe ea se sprijină orice ordine. Platon a fost cel care a întemeiat și ordinea lumii umane din *polis* pe respectarea și menținerea ordinii tonalităților muzicale.

Aș vrea să intervin acum și să întreb dacă ordinea nu este trăită și în orice fel de artă – chiar și în extravaganțele sale extreme. Ordinea pe care o experimentăm în arta modernă nu prezintă, desigur, nici o similitudine cu marele model al ordinii

din natură și din construcția universului. De asemenea, ea nu mai oglindește nici o experiență umană expusă în conținuturi mitice sau o lume întrupată în aparițiile unor lucruri familiare și îndrăgite. Toate acestea sînt pe cale de dispariție. Trăim în lumea industrială modernă. Această lume nu numai că a împins formele vizibile ale ritului și ale cultului la marginea existenței noastre; mai mult decît atît, ea a distrus pînă și ceea ce este un lucru. Constatarea aceasta nu conține nimic din atitudinea acuzatoare a unui *laudator temporis acti*; este o mărturisire despre realitatea pe care o vedem în jurul nostru și pe care, dacă nu sîntem smintiți, trebuie s-o acceptăm. Pentru această realitate e valabil însă adevărul că nu mai există lucruri cu care să avem de-a face. Fiecare în parte este o bucată, de felul căreia putem cumpăra oricîte dorim, fiindcă se fabrică ori de cîte ori se dorește – pînă cînd producția modelului este depășită. Aceasta este factura producției și a consumului modern. Este absolut normal ca aceste „lucruri” să fie fabricate doar în serie, vîndute numai printr-o reclamă extrem de atractivă și aruncate cînd s-au stricat. Dar experiența lucrului nu se mai realizează pentru noi în ele. Nimic nu a devenit în ele o prezență care să le sustragă posibilității de a fi înlocuite, nici o fărîmă de viață, nici o parte istorică. Așa arată lumea modernă. Ce gînditor se poate aștepta ca, în ciuda acestui fapt, în arta plastică, niște lucruri care nu mai sînt reale, nu ne mai înconjoară constant și nu mai înseamnă nimic pentru noi să ne fie oferite spre recunoaștere, ca și cînd astfel am redeveni familiari cu lumea noastră? Ceea ce nu înseamnă nicidecum că pictura și sculptura modernă, tocmai fiindcă nu mimează o familiaritate pe cale de dispariție (în acest context, ar fi multe de spus și despre arhitectură), nu creează și ele niște plăsmuiuri durabile în sine și care nu pot fi înlocuite. Orice operă de artă continuă să fie ceva asemănător cu ce a fost mai înainte un lucru în a cărui existență licărește și este atestată în general ordinea – poate că nu una ce s-ar potrivi întocmai, în ceea ce privește conținutul, cu reprezentările noastre despre ordine, ce reuneau odinioară lucrurile familiare într-un univers familiar;

dar există în ele o încărcătură mereu nouă și puternică de energie spirituală ordonatoare.

De aceea, nu are nici o importanță, la urma urmelor, dacă un pictor sau un sculptor lucrează cu sau fără referire la un obiect. Important este fie să întâlnim o energie spirituală ordonatoare, fie să ni se amintească numai de cutare sau cutare conținut al culturii noastre sau chiar de unul sau altul dintre artiști. Pentru că acestea sînt, în realitate, obiecții la adresa valorii artistice a unei opere. În măsura în care o operă înalță însă ceea ce reprezintă – sau prin care se reprezintă – la o nouă formă, la un nou mic cosmos, la o unitate a ceea ce este tensionat, unificat și ordonat în sine, ea este artă – indiferent dacă în ea capătă grai conținuturi ale culturii noastre, forme familiare ale mediului nostru sau dacă nu ajunge la reprezentare decît ceea ce este complet mut și totuși dintotdeauna familiar nouă, din armoniile de forme și culori pitagoreice pure. Și de aceea, dacă ar trebui să propun o categorie estetică universală, care să cuprindă categoriile de expresie, imitație și semn dezvoltate mai sus, aș dori să plec de la străvechiul concept de mimesis, prin care se înțelegea reprezentarea a nimic altceva decît a ordinii. Atestarea ordinii, iată un lucru ce pare valabil dintotdeauna, în măsura în care orice operă de artă, chiar și din lumea noastră care devine tot mai mult una a uniformității și a seriei, dovedește capacitatea spirituală de ordonare ce alcătuiește realitatea vieții noastre. În opera de artă se desfășoară în mod exemplar ceea ce facem noi toți, cît timp ne aflăm aici, pe pămînt: o constantă construire de lume. În mijlocul unei lumi în dezagregare a ceea ce este obișnuit și familiar, ea stă ca un fel de garanție a ordinii și poate că toate forțele de confirmare și de conservare pe care le comportă cultura umană se sprijină pe ceea ce ne întîmpină, în chip exemplar, în modul de a proceda al artistului și în experiența artei: faptul că mereu punem în ordine ceea ce ne dezagregă.

Despre contribuția poeziei la căutarea adevărului

Titlul clasic pentru considerațiile pe care le dedicăm acestei probleme provine de la Goethe și, cu siguranță, încă de la Goethe conceptele de „adevăr” și „poezie” nu sînt într-un simplu raport de opoziție, ci interferează. El își intitulează autobiografia *Poezie și adevăr*, înțelegînd prin aceasta nu numai licențele poetice de care face uz în relatarea vieții sale, ci, desigur, și participarea pozitivă la adevăr a amintirii poetice. Este pe deplin valabil pentru epocile timpurii ale culturii, în special pentru aceea a poeziei epice a popoarelor, faptul că pretenția de adevăr a creației poetice este absolut indiscutabilă. Herodot spune că Homer și Hesiod le-ar fi dăruit grecilor zeii – pentru un scriitor din zorii Luminismului era încă de la sine înțeles că această poezie greacă timpurie poseda conținutul de adevăr al cunoașterii religioase. Sau poate se atestă deja o primă îndoială în fraza lui Herodot? Oricum, în estetica clasică, învățătura și-a păstrat pe deplin valoarea alături de plăcere, situație rămasă valabilă pînă în gîndirea noastră științifică modernă; dacă aceasta nu mai are loc astăzi prin dispoziția naivă de a învăța specifică epocilor anterioare, fenomenul se produce totuși, într-un mod reflectat și indirect.

Ceea ce mi se pare indiscutabil este că limbajul poetic are o relație aparte, una cu totul particulară, cu adevărul. Pe de o parte, aceasta se manifestă în faptul că el nu se potrivește oricînd cu orice conținut, iar pe de altă parte, în faptul că acolo unde un asemenea conținut capătă forma cuvîntului poetic, el cunoaște prin aceasta un fel de legitimare. Este arta proprie limbii, care nu decide doar asupra reușitei sau nereușitei poeziei,

ci și asupra pretenției sale de adevăr. Desigur, afirmația că „poetii mint mult” – acest vechi și naiv reproș platonice la adresa creației poetice, a poetilor și a credibilității lor – se opune credinței în veridicitatea artei și pare să pledeze împotriva credinței în adevărul artei. Totuși, această pretenție de adevăr nu încetează să se facă auzită. În realitate, reproșul confirmă caracterul de la sine înțeles al acestei pretenții. Cel ce minte vrea să fie crezut. Poetul își ridică pretenția pe baza artei sale, iar arta sa e aceea a limbii.

Ceea ce este limba în general și ceea ce constituie procesul de comunicare lingvistică va fi, desigur, valabil și pentru cazul special numit creație poetică. Aș dori să afirm însă și adevărul invers – și anume că poezia este, într-un sens eminent, limbă. Dacă vrem să facem convingător acest adevăr, trebuie să punem în lumină o altă latură a limbii pe care o vorbim zilnic decât aceea a simplului schimb de informații. Modul în care percepem realmente posibilitatea convorbirii este acela că ne spunem unul altuia ceva. Este un proces lingvistic diferit de toate formele de transmitere de informație, care pot avea loc și prin „semne”. Faptul că cineva spune altuia ceva nu intervine doar când așa-numitul receptor este de față și preia informația. Ceea ce se cere, dincolo de aceasta, este mai degrabă dispoziția de a permite să ți se spună ceva. Numai astfel cuvântul devine, ca să spunem așa, relațional, adică leagă pe cineva de altcineva. Aceasta se întâmplă de fiecare dată când vorbim unii cu alții și ne angajăm într-o discuție reală.

Ce presupune, de fapt, a îngădui să ți se spună ceva? Evident, condiția primă vine din faptul că nu le știi pe toate și că ceva ce-ți închipui doar că știi poate deveni problematic pentru tine. Într-adevăr, posibilitatea dialogului se sprijină pe pasarea reciprocă a întrebării și răspunsului. Nu există însă nici o declarație care să nu-și capete sensul ultim de la întrebarea căreia îi dă răspuns. Denumesc aceasta caracterul hermeneutic al vorbirii: discutînd, nu transmitem unul altuia fapte bine determinate, ci, prin convorbirea cu celălalt, ne transpunem năzuința și cunoștințele într-un orizont mai larg și mai bogat.

Orico declarație inteligibilă și înțeleasă este introdusă în propria mișcare a întrebării, adică este înțeleasă ca un răspuns motivat. A vorbi înseamnă a convorbi. Experiențele lingvistice propriu-zise constau în a fi afectat de un cuvânt sau în a trece, nădărnice, pe lângă cuvântul spus.

Există însă și o altă experiență a limbii, care are un caracter eminent, iar aceasta e experiența poeziei. Aici avem o cu totul altă situație hermeneutică. Cine vrea să înțeleagă o poezie are în vedere numai poezia însăși. Când vizavi de o poezie apare o întrebare cu caracter retroactiv, adresată unui vorbitor care vrea să spună ceva prin intermediul ei, nu ne mai aflăm cîtuși de puțin în preajma poeziei. Știm cu toții, din proprie experiență, ce deosebire fundamentală există între o poezie autentică și, să zicem, acele forme mai mult sau mai puțin bine intenționate de comunicare poetică pe care unii tineri obișnuiesc să le aștearnă pe hîrtie din preaplinul inimii. Există, desigur, autenticitate și o forță stăruitoare a simțirii în scrierea unei poezii de dragoste, iar o asemenea plăsmuire versificată poate fi înțeleasă cel mai bine prin motivația sa. Dimpotrivă, poetul și poezia care își merită numele sînt esențialmente diferiți de toate formele discursului motivat. Nimănui nu-i vine în minte, cînd citește o poezie, să vrea să înțeleagă cine anume ar voi să spună ceva acolo și de ce. Aici atenția ne este îndreptată în întregime asupra cuvîntului, așa cum se prezintă el, și nu receptăm o comunicare ce poate ajunge la cineva, într-o formă sau alta, din partea cuiva. Poezia nu stă în fața noastră în chip de ceva prin care o persoană ar dori să spună ceva, ci stă prin ea însăși, și stă la fel în fața celui care o compune ca și în fața receptorului. Detașată de orice referință, ea este cu totul și cu totul cuvînt!

Să ne întrebăm în ce sens poate exista adevăr într-un asemenea cuvînt. Cuvîntul poetic este în mod vădit de așa natură încît este unic și de neînlocuit. Numai în acest caz numim un text poezie. Cînd nu se întîmplă așa, cînd cuvintele se ivesc la întîmplare, socotim poezia ratată. Dar ceea ce este într-adevăr miraculos e că o poezie care ne convinge ca realizare poetică ne

convinge și prin ceea ce spune. Ține de experiența generală faptul că nu orice și oricînd poate fi spus în mod poetic. Epopeea în versuri, de pildă, care – începînd cu Homer, continuînd cu Vergiliu, Dante și Milton – a constituit o mare tradiție a creației poetice, găsindu-și în cele din urmă un fel de ultimă împlinire „burgheză” în *Hermann și Dorothea*; nu mai constituie o posibilitate reală a vorbirii poetice. Tot astfel ne-am putea întreba dacă poate exista dramă în orice epocă ori dacă nu e cumva caracteristică pentru anumite epoci predominanța anumitor modalități ale zicerii poetice, în timp ce altele sînt chiar excluse și imposibile. Astfel, de-a lungul a mai mult de o mie cinci sute de ani de istorie creștină, nu avem propriu-zis nici o dramă. Se impune aici întrebarea : ce realitate este tradusă în faptul că anumite forme de exprimare sînt cu putință, iar altele nu? Ce „adevăr” este cuprins aici?

Dar ce înseamnă aici „adevăr”? O veche regulă spune că, atunci cînd nu poți profila exact o întrebare, este bine să cauți forma ei negativă. Astfel, eu aș întreba aici : ce înseamnă că anumite forme de mărturie poetică nu mai sînt „adevărate”? Ce fel de înțeles al adevărului este acesta? „Adevărul” are un dublu sens încă din cea mai veche filosofie greacă. Termenul grecesc *aletheia*, așa cum trăia în uzul viu al limbii, este tradus cel mai bine prin „netăinuire”. Pentru că acest cuvînt este totdeauna legat de cuvintele spunerii. Sinceritate înseamnă însă să spui ceea ce gîndești. Limba nu este, așa cum pretinde celebra spusă a unui diplomat, în primul rînd posibilitatea ce ne este dată de a ne ascunde gîndurile. Acest prim înțeles al ființei adevărului înseamnă, așadar, că spunem adevărul spunînd ceea ce gîndim. El se completează însă, în special în limbajul uzual al filosofiei, prin celălalt sens, acela că *un lucru* „spune” ceea ce „înseamnă”. Este adevărat ceea ce se arată drept ceea ce este. Cînd spunem, de exemplu, „aur veritabil”, înțelegem că nu strălucește doar ca aurul, ci este aur. Mai putem spune și că este aur „adevărat”, iar greul zice, în acest caz, *alethes*. Avem un exemplu și mai potrivit cînd spunem, în limbajul uzual, despre cineva că e un „prieten adevărat”.

Înțelegem astfel că este cineva care s-a dovedit prieten, care nu ne-a întâmpinat numai cu aparența solidarității și a convingerii prietenești. La reieșit mai degrabă că e un prieten real, „neascuns”, cum zice Heidegger. În acest sens se pune întrebarea despre adevărul poeziei.

Ce se întâmplă cu limba, atunci când este limbă a creației poetice? Ce iese la iveală în ea, așa cum iese în cazul unui om care s-a dovedit prieten? Când spun „un prieten adevărat”, înțeleg că în acest caz cuvîntul corespunde noțiunii sale. Omul acesta este realmente în concordanță cu noțiunea de prieten. La fel, întreb acum ce este cuvîntul poetic în adevărul său? Cum corespunde el noțiunii unui cuvînt?

O dată cu această întrebare, sîntem foarte departe de problematica teoriei comunicării și a informației. Desigur, și cuvîntul poetic are posibilitatea să fie un text, să fie scris. Scris, el este într-un sens special și eminent un cuvînt, și anume un cuvînt care „stă scris”. Folosesc această expresie a lui Luther pentru că ea lămurește ceva. Căci, ce înseamnă „stă scris”? Evident, nu înseamnă numai că este fixat, așa încît putem să-i reînnoim conținutul. Lucrul acesta este valabil pentru toate fixările scriptice posibile. De pildă, ceva stă scris în notițele mele, pe care le am în față la o conferință. Dar acela nu e un cuvînt ce „stă scris”. De ce nu? În mod vădit, el se află aici, sub această formă, numai în scopul de a trimite la o idee pe care aș vrea s-o dezvolt în fața auditorilor mei. Valoarea acestei notițe este deci exclusiv aceea a unei subordonări utile față de idei; ea nu aparține „literaturii”. Din contra, o poezie nu e doar un memento al realizării originare a unei idei, utilă numai noii sale realizări. Este tocmai invers, astfel încît textul are cu mult mai multă realitate decît poate pretinde pentru sine oricare dintre prezențările sale posibile. Fie că un poet își citește el însuși operele, fie că altcineva le exprimă, fiecare știe că ceea ce este spus rămîne în urma a ceea ce este gîndit de fapt și că este o lipsă a oricărei prezentări. Ce fel de posibilitate a cuvîntului e aceea care îl face să se susțină, în acest fel, prin sine? ¹.

1 În legătură cu aceasta, a se vedea și articolul „Von der Wahrheit des Wortes”, în *Kunst als Aussage*.

Dar nu numai cuvîntul poetic este „autonom” în acest sens, așa fel încît ne subordonăm lui și trebuie să ne concentrăm eforturile asupra-i, în forma sa ca „text”. Mai există, după părerea mea, alte două tipuri de asemenea texte. Unul este textul religios. E destul de clar. Am citat expresia lui Luther : „Stă scris”. Care e sensul acestui „stă scris”? În utilizarea de către Luther a acestei formulări există deseori un înțeles special al spunerii pe care aș dori să-l numesc promisiune [*Zusage*]. Ne putem bizui pe ceva promis, de pildă în cazul făgăduinței pe care o persoană o face alteia. Cel ce face o promisiune își pune cuvîntul zălog. Pot să pun temei și să mă bazez pe asta. Nu e doar o comunicare, ci un cuvînt care obligă, care presupune o obligativitate reciprocă. Nu depinde doar de mine să pot promite ceva, ci și de acceptarea de către celălalt a promisiunii, care de-abia atunci este realmente o promisiune. Să ne imaginăm, de exemplu, următoarea situație : un bărbat îi promite soției sale că nu va mai bea niciodată mai mult decît îi va fi sete. Dar poate că soția a înțeles de mult că el nu-și poate ține niciodată această făgăduială. Ca atare, ea nu acceptă promisiunea, ci spune : „nu te pot crede”. Ține de esența promisiunii faptul că ea este o relație reciprocă între ceea ce se spune și răspuns. În sensul acesta constituie o „făgăduință” textele religiei revelației : ele își capătă caracterul de spunere numai prin actul acceptării din partea credinciosului.

O altă formă de text „eminent” pare să fie, în statul modern, textul juridic. Legea, care obligă prin faptul că stă scrisă, are și un caracter specific, pe care mi-ar plăcea să-l numesc „anunțare” [*Ansage*]. După cum se știe, textul juridic este valabil abia prin anunțarea lui. O lege trebuie să fie anunțată. Valabilitatea sa juridică o constituie de-abia caracterul de anunțare, în care cuvîntul își cîștigă existența de drept prin ființa sa spusă și nu o posedă fără ea. Așa de pildă, una dintre cele mai groaznice catastrofe juridice s-a produs cînd, în cazul malign al legii Lubbe din 1933, a fost emisă o lege cu putere retroactivă. Oricine simte imediat că o lege cu putere retroactivă contravine sensului propriu-zis de „lege”, acela de a sta scrisă. Anunțarea legilor ține de esența statului de drept.

Cele două forme, cea a „promisiunii” și cea a „anunțării”, trebuie să ne servească acum drept fundal pentru textul poetic, pe care, într-o formulă corespunzătoare, l-aș numi „mărturie completă” [Aussage]. În cuvîntul „Aussage”, prefixul „aus-” exprimă o exigență de completitudine. „Aussage” spune integral care este situația reală. Mărturia pe care o depunem, de pildă, în fața tribunalului are un asemenea caracter, încît, ca martor, ești instruit chiar că trebuie să spui absolut tot ceea ce știi, fără să treci ceva sub tăcere și fără să adaugi ceva. Aceasta se numește, în viața juridică, „depoziție”. Cît de îndoielnică este, din alte motive hermeneutice, funcția celui ce depune mărturie în fața instanței e un lucru de care fac abstracție aici. Aș vrea, în primul rînd, doar să conștientizez acest perfecționism, acest caracter de desăvîrșire din cuvîntul „mărturie” [Aussage]. În aceasta se află corespondența cu spunerea [Sage] poetică. Ea este una care se mărturisește pe deplin, care este deci de așa natură încît nimic din ceea ce nu este spus în ea însăși nu trebuie adăugat la receptare și la realitatea ei lingvistică. Ea este „autonomă”, în sensul autoîmplinirii [Selbsterfüllung]. La fel este cuvîntul poetului. Cuvîntul poetic este deci mărturie completă, în sensul că această spunere se certifică pe ea însăși și nu permite nimic altceva care s-o verifice. Altminteri, putem controla o depoziție, de pildă pe cea din fața tribunalului, pentru a vedea dacă e adevărat ceea ce spune martorul sau acuzatul sau oricine altcineva. În mod vădit, cuvîntul poetic nu mai are sensul acesta și întrebarea care trebuie să ne preocupe este : cum se poate ca o spunere să se prezinte astfel încît să fie lipsit de sens și evident anapoda fie și numai să te interesezi, dincolo de „spunere”, de o altă instanță de verificare — și să fie în așa fel încît poetul poate numi această spunere o mărturie irevocabilă, iar toate poeziile proaste se pot chema „perjururi” (P. Celan)?

/ N-aș vrea să spun nimic despre folosirea religioasă a cuvîntului, de pildă despre analogiile ce ne stau la dispoziție aici în legătură cu experiența rugăciunii. Acest lucru scapă competenței mele. Este evident însă faptul că avem de-a face aici cu

ceva analog, chiar dacă se sprijină pe o cu totul altă bază. Adevăr în creația poetică înseamnă : cum se face de cuvîntul poetului își împlinește singur făgăduința și respinge orice încercare de verificare din afară ? Să luăm un exemplu literar cu totul la întîmplare, să zicem un roman de Dostoievski. O anumită scară joacă acolo un mare rol, scara de pe care a căzut, chipurile, Smerdiakov. Oricine a citit *Frații Karamazov* n-a uitat de această scenă și „știe” foarte exact cum arată scara. Nici unul dintre noi nu are, în acest caz, aceeași reprezentare ; fiecare crede totuși că o posedă într-un chip cu totul concret. Ar fi lipsit de sens să punem întrebarea : și cum arăta în realitate scara la care „se gîdea” Dostoievski ? Creatorul a reușit aici, prin modalitatea povestirii sale, prin configurarea ei narativă, să trezească o închipuire care construiește acum ceva în fiecare cititor, și anume în așa fel încît el crede că vede exact cum scara coboară răsucindu-se la dreapta, urmează două trepte, după care se pierde în întuneric. Dacă altcineva spune că ea se rotește la stînga și că urmează șase trepte, iar după aceea se întunecă – evident, acela are tot atîta dreptate. Întrucît nu spune nimic mai precis, Dostoievski ne provoacă să construim scara în mintea noastră. Se vede din acest exemplu că poetul este capabil să obțină ca prin farmec autoîmplinirea limbii. Dar cum o face, cu ce mijloace ?

Aș dori să intercalez aici o scurtă reflecție. Cuvîntul poeziei este evident întreșut, în chip indisolubil, cu latura sunctului și cu aceea a semnificației. Gradul acestei împletiri poate fi mai mare sau mai mic, pînă la cazul extrem în care există anumite genuri de artă în care ea devine cu totul indisolubilă. Mă gîndesc la poezia lirică. Se manifestă aici intraductibilitatea, în aspectul ei cu totul necondiționat. Nu există nici o traducere de poezii lirice care să producă efectul operei originale. Există, în cel mai bun caz, un poet care nimerește peste alt poet și situează în locul respectiv, ca să zicem așa, o nouă operă poetică, creînd ceva corespondent într-un nou material lingvistic. Desigur, există totuși grade ale intraductibilității. Un roman este traductibil și ne punem întrebarea : cum se face

că romanul poate fi tradus și că, fără să știm rusește, vedem în fața ochilor scara lui Dostoievski, în așa fel încît ne-am putea certa cu oricine asupra direcției în care se răsucesce? Cum realizează limba acest lucru? În mod evident, relația dintre sunet și semnificație este deplasată aici ceva mai mult înspre latura semnificației – și totuși, și acesta continuă să fie un cuvînt poetic. El nu se realizează prin altceva, de exemplu printr-o verificare capabilă să autentifice o informație ori printr-o nouă experiență, ci prin el însuși. Autoîmplinire înseamnă că nu mai sîntem îndreptați spre alte instanțe. Dar atunci, ceea ce caracterizează limba poetică este suprema împlinire a actului revelării [*Offenbarmachen*] (δηλοῦν), care este performanța generală a vorbirii. Mi se pare, prin urmare, o teorie estetică oronată aceea care interpretează cuvîntul poetic concepîndu-l ca pe o concentrare de momente emoționale și semnificative, ce ne asociază cuvîntului de toate zilele. Ce-i drept, lucrurile pot sta mereu așa. Dar nu printr-asta devine poetic un cuvînt, ci pentru că el capătă forța „realizării”. Astfel, pînă și fina observație a lui Husserl că în cazul esteticului reducția eidetică ar fi îndeplinită spontan, în măsura în care „punerea” [*Position*], adică afirmarea, ar fi totdeauna deja anulată, atinge doar pe jumătate adevărul. Husserl vorbește de „modificarea neutralității”. Dacă, arătînd acum pe fereastră, spun: „Uitați-vă la casa de colo”, atunci oricine dă urmare indicației mele vede casa de acolo, întrucît o privește ca pe o împlinire a spuselor mele. Dimpotrivă, cînd un poet descrie cu vorbele lui o casă ori provoacă reprezentarea „casă”, nu ne uităm la vreo casă oarecare, ci fiecare își construiește casa „lui”, în așa fel încît „casa” există pentru el. Generalitatea casei este cea care ajunge la calitatea-de-a-fi-dat [*Gegebenheit*] în cuvinte ca o „împlinire de intenție” spontană. În acest sens, cuvîntul este aici „adevărat”, adică „revelator”. El realizează o astfel de autoîmplinire. Pozitivul, ceea ce este spus, ceea ce putem întîlni și altundeva, așa încît putem proba dacă acel ceva coincide cu declarația noastră – toate acestea sînt suspendate în cuvîntul poetic.

Și totuși, conceperea în acest caz a unei conștiințe slăbite a realității, a unei puteri de stabilire [*Setzungskraft*] diminuate

a conștiinței este înșelătoare. De fapt, este invers. Realizarea ce are loc prin cuvînt respinge orice comparație cu altceva ce ar fi co-prezent acolo și înalță ceea ce este spus deasupra particularității pe care o numim de obicei realitate. Este indiscutabilă ideea conform căreia cuvîntul este cel care ne determină să nu privim în exterior către o lume care să confirme, ci, dimpotrivă, să construim în poezie lumea poeziei. Pun întrebarea: cum ajunge cuvîntul la această izbîndă, la faptul că refuzăm brusc să căutăm o verificare a ceea ce s-a spus? Lucrul acesta este absolut limpede la Hölderlin, de pildă, care anunță întoarcerea zeilor. Cel care crede în mod serios că trebuie să aștepte revenirea zeilor greci ca pe împlinirea unei promisiuni pentru viitor, acela n-a înțeles ce este poezia lui Hölderlin. „În cînt adie spiritul lor.” Cum obține poetul acest lucru? Ce face poezia cu poetul încît cuvîntul său, ca plăsmuire verbală, ajunge să fie dintr-o dată „așa” – și înțeleg prin aceasta: așa încît nu înseamnă ceva, ci este existența a ceea ce înseamnă, și în așa măsură încît poetul însuși, cînd îl aude, nu poate crede că el este cel care îl spune?

Ce înseamnă faptul că o poezie reușește? Ce înseamnă faptul că un anumit conținut, ceva închipuit în mod ferm, prin aceea că există o poezie, ajunge să stea în picioare, ca să zicem așa, pe calea acestui cuvînt adevărat care apare?

Să ne mai gîndim o dată la reflecția noastră de la început. Spuneam acolo că orice vorbire exprimă ceva. A putea face să și se spună ceva ori a putea spune cuiva ceva presupune existența unei probleme nclămurite pentru un individ, care îl constrînge să accepte cuvîntul ca pe un răspuns. Cum se prezintă aceasta în opera poetică? Aici nu e vorba despre ce gîndește poetul sau despre ce-l motivează ca să spună una sau alta. Este vorba de întrebarea căreia i se dă răspuns în poezie prin ceea ce este „putut” și despre nimic altceva „în spatele” său. Ce fel de întrebare e aceasta? Cum se face, de exemplu, că în vremea noastră poezia respinge anumite conținuturi și preferă altele? Și cum se face, cînd e vorba de o poezie, că noua lume de conținuturi ajunge să se susțină în așa fel încît ascultăm acest ceva actual

cu același simț poetic ager și receptiv ca, de pildă, în cazul cuvîntului poetic al lui Schiller, al lui Shakespeare sau al lui Goethe? Ce fel de depășire a unei motivări ocazionale ori a unei constrîngerii de istorie contemporană reușește aici și în ce mod? Pot formula și altfel: la ce întrebare o plăsmuire poetică continuă să fie un răspuns? Nu cred că e suficient dacă spunem că în toate plăsmuirile poetice obținem răspuns ultimele întrebări ale viețuirii noastre umane — și prin aceasta ne plac. Acest lucru este valabil, într-adevăr, în anumite domenii. Este rezonabil să spunem că unele situații-limită, cum sînt moartea ori nașterea, suferința sau vina și oricare altele asemănătoare — tot ceea ce a ridicat, să zicem, marea tragedie la forma sa artistică aparte —, sînt în mod constant întrebări deschise, la care noi oamenii căutăm răspuns. Nu trebuie să punem însă întrebarea în sens mai larg? Nu sîntem oare datori să ne întrebăm: la ce întrebare orice plăsmuire poetică este întotdeauna un răspuns? Poate că se conturează un răspuns dacă mă refer la ceea ce a fost descris ca fiind comun oricărei vorbiri, și anume la faptul că ceea ce este evocat prin cuvînt este prezent. Nu este hotărîtor faptul că lucrul acesta e valabil în cutare sau cutare timp — în epoca noastră, pentru conținuturi specifice care capătă expresie în ea —, ci faptul că tocmai cuvîntul exorcizează astfel ființa sa, încît ea devine aproape ușor de perceput. Acesta e adevărul creației poetice: ea înfăptuiește o „menținere a apropierii”. Ce înseamnă menținerea apropierii devine clar printr-un contraexemplu. Dacă simțim că într-o poezie lipsește ceva, acea poezie nu este o construcție care să reziste prin ea însăși și se pierde, întrucît conține ceva convențional ori ceva uzat. Dimpotrivă, o poezie adevărată ne oferă trăirea *apropierii*, și anume în așa fel încît aceasta este menținută de poezie și de forma ei lingvistică. Ce fel de apropiere și față de ce? Ce se menține acolo? Dacă vrem să păstrăm ceva, atunci acel ceva este pasibil de a fi pierdut, adică ne-ar putea scăpa. Într-adevăr, experiența noastră fundamentală, ca ființe temporare, constă în faptul că toate lucrurile ne scapă, că toate conținuturile vieții noastre se ofilesc tot mai mult, așa încît abia dacă

mai licăresc, din amintirea cea mai îndepărtată, într-o sclipică aproape ireală. Poezia însă nu se ofilește. Cuvîntul poetic stopează parcă acel caracter disolutiv al timpului [*Zeitentgänglichkei*]. După cum și acel „stă scris” intervine nu ca o promisiune [*Zusage*], ci ca spunere [*Sage*], întrucît își desăvîrșește propria prezență. E posibil ca tocmai de această forță a cuvîntului poetic să fie legat faptul că poetul se simte provocat să prefacă în cuvînt ceea ce pare absolut interzis sferei acestuia. În poezia lirică, această autoîmplinire apare în modul cel mai enigmatic acolo unde nici măcar unitatea de sens a cuvîntului poetic nu se lasă verificată – este cazul acelei *poésie pure* inițiate de Mallarmé.

Să ne mai întrebăm o dată cum se împlinește poezia pe ea însăși și cu ce mijloace. O asemenea „durabilitate a cuvîntului” mi se pare că trimite la acea situație fundamentală a omului pe care Hegel a descris-o ca familiarizare [*Heimischwerden*]. Principala exigență, pe care o cunoaștem cu toții din experiența noastră de viață, este aceea de a ne simți ca acasă în torentul impresiilor. Aceasta se întîmplă, înainte de toate, în învățarea limbii materne, prin care se construiește o ordine crescîndă a unui ansamblu de experiențe tălmăcite lingvistic. Astfel, îndeplinind această primă articulare a lumii în care continuăm să ne mișcăm fără încetare, limba maternă însăși cîștigă o familiaritate² tot mai mare. Oricine știe ce înseamnă să ai simțul limbii. Ceva sună străin, ceva nu e „corect”. Senzația aceasta o trăim mereu, de pildă în cazul traducerilor. Ce familiaritate este dezamăgită aici? Ce apropiere este înstrăinată? Asta înseamnă însă: ce familiaritate ne poartă, cînd sîntem vorbitori, ce apropiere ne înconjoară? În mod vădit, nu doar cuvintele și întorsăturile de frază specifice limbii noastre ne devin mereu mai familiare, ci și ceea ce este spus în cuvinte. În această privință, creșterea în sînul unei limbi înseamnă totdeauna că lumea ne este adusă mai aproape și ajunge să

2. În legătură cu tema familiarizării cu lumea prin limbă, cf. „Heimat und Sprache”, în *Kunst als Aussage*.

duceze prin sine într-o ordine spirituală. Cuvintele sînt mereu aceleași articulații de bază care dirijează înțelegerea lumii de către noi. Faptul că ea se schimbă în vorbirea cu ceilalți ține de familiaritatea „lumii”.

Cuvîntul poetului nu continuă însă pur și simplu acest proces al simțirii ca acasă [*Einhausung*]. El îi apare mai degrabă în față ca o oglindă ținută dinainte. Ceea ce apare în ea nu este însă lumea, nu e mai întîi cutare lucru aflat în lume, ci apropierea și familiaritatea însăși, în care stăm un răstimp. Această înnobilare și această apropiere capătă durată în cuvîntul literar și – într-o supremă împlinire – în poezie. Faptul că această calitate a vorbirii, „lingvisticitatea” [*Sprachlichkeit*], oferă accesul universal la lume și că în acest acces la lume prin vorbire se evidențiază forme excepționale de experiență umană nu reprezintă o teorie romantică, ci o simplă descriere a unor legături reale: mesajul religios vestește mîntuirea; judecata exprimă ceea ce este drept și nedrept în societatea noastră; cuvîntul poetic depune mărturie pentru ființa noastră, fiind el însuși această ființă [*indem es selbst Dasein ist*].

Poezie și mimesis

Faptul că arta este imitare a naturii constituie o teorie ce se poate baza, ce-i drept, pe originea sa antică și pe o valabilitate de la sine înțeleasă ; rolul său propriu-zis de politică a artei a început să se exercite însă abia în estetica clasicistă a epocii moderne. Clasicii francezi, precum și Winckelmann și Goethe vedeau în studiul fidel al naturii adevărata școală a artistului. În felul acesta, teoria imitației s-a deplasat într-un context de reflecții care a conferit artei plastice o preponderență clară în estetică. În secolul al XVIII-lea, începînd cu Winckelmann, nu conta, ca „artă clasică”, atît clasicismul poetic, cît mai curînd ceea ce Hegel a numit „religia artei” : epoca plasticii grecești, în care lumea zeilor greci, divinitatea cu chip de om erau o prezență. Aceasta este în viziunea lui Hegel arta ca religie, iar atunci cînd, o dată cu decăderea religiei antice, nu mai observă acest acord între divin și uman – și spune despre artă în general că ar aparține trecutului –, el ia drept criteriu arta plastică, în calitatea ei de manifestare a absolutului.

Teoria antică a imitației domină, desigur, și poetica. Totuși, pe cît se pare, ea și-a avut legitimarea cea mai convingătoare în arta plastică. Se impune aici discursul despre copie și prototip, pe care Platon l-a transformat apoi în instrumentul criticii sale la adresa poezilor. Faptul că în arta plastică copia rămîne fundamental separată de prototipul său, întrucît captează ceea ce este mobil și viu în imaginea nemișcată, are ceva imediat convingător. Astfel, Platon aplică conceptul de „mimesis” pentru a accentua distanța ontologică dintre imaginea originară și tablou. Îndreptat împotriva cuvîntului poetic și mai ales a celui dramatic, gestul său are un sens polemic evident. Aristotel a valorificat conceptul de mimesis în alt sens, pozitiv, iar *Poetica*

sa, care a dominat estetica ulterioară, a avut în atenție „opera de artă totală” a tragediei antice.

Se știe cât de mult au influențat poetica și retorica reflecția estetică. Astfel, noțiunea de stil, dominantă în știința modernă a artei, a fost preluată, după cum o indică și termenul, din arta scrisului, cea care mînuiește condeiul – *stilus*. Teoria imitației, în sensul reprezentării perfecțiunii religioase și profane, a reușit să se mențină pînă în secolul al XVIII-lea. Abia atunci s-a produs o schimbare care a anulat constrîngerea impusă de un asemenea concept de imitație: ridicarea la o semnificație predominantă a conceptului de expresie. Limbajul nemijlocit al inimii, pe care îl vorbesc sunetele, devine modelul după care era gîndit, în general, limbajul artei, ce se refuză oricărui raționalism conceptual.

O dată cu aceasta, s-a sfărîmat legătura dintre poetică și retorică, ambele înțelese ca arte ale vorbirii frumoase. Mai ales după ce estetica geniului, care avea în vedere marea creație poetică, plină de fantezie, a lui Shakespeare, a discreditat noțiunea de reguli și, pînă la urmă, chiar pe aceea de mijloace poetice, vechea alianță dintre retorică și poetică și-a pierdut locul deținut în gîndirea estetică.

S-a instalat în locul său o nouă apropiere, aceea dintre muzică – ajunsă atunci la stadiul clasic al dezvoltării sale – și poezie. În romantismul german, arta poetică trece drept limba universal al neamului omenesc. Vechea estetică a imitației își pierde puterea de convingere atunci cînd spiritul poetic al limbii nu se mai consumă atît în prezentificarea unor imagini îmbibate intuitiv, cît în forța atmosferei create de mișcarea infinită a cuvîntului poetic – ca să nu mai vorbim de arta radicală a cuvîntului acelei *poésie pure*. Conceptul de mimesis pare să fi devenit inexplicabil.

Conceptul de mimesis poate fi surprins însă mai bine în forma sa originară decît pornind de la ideile clasicismului. Aș vrea să arăt că acel concept originar de mimesis poate legitima realmente superioritatea esențială a poeziei față de celelalte arte.

Dacă pornim de la conceptul antic de „poezie”, gestul nu poate să surprindă. Pentru că termenii *poiesis* și *poietes* au în grecește o notă specială. Cuvintele acestea nu înseamnă doar facerea productivă, respectiv producătorul însuși, ci și, într-un *mens* specific, creația poetică, respectiv poetul. Un dublu sens caracteristic, care leagă semantic un mod admirabil al facerii și al producerii de tot restul facerii și producerii. Pe de altă parte, din punct de vedere social, acestei situații îi corespunde faptul că poetul își avea locul alături de orator și de rege, fiind singurul artist care nu trecea drept „om de rînd”. Înțelegerea comună a celor două forme de *techné*, cea a meseriașului și cea poetică, este dată evident de felul cunoștințelor lor. Ceea ce conduce deopotrivă activitatea productivă a meseriașului și pe cea a poetului este o capacitate, alături de anumite cunoștințe. (Or, așa cum a subliniat mai ales Platon, ține de esența tuturor artelor producătoare faptul că, în general, acestea nu poartă în ele însele măsura și țelul cunoștințelor și capacității lor. Activitatea lor este îndreptată asupra operei, *ergon*, iar această operă este destinată folosinței. Modul de desfășurare a muncii de producere și aspectul operei depind deci de scopul căreia îi este destinată, de utilitatea ei.

Pentru tot ceea ce numim „operă de artă” este valabil însă faptul că ea nu există propriu-zis pentru o folosință: opera poetică, jucată ori cîntată, ca și chipul sculptat al zeului căruia i se aduce jertfă sau ornamentația uneltei sînt astfel de exemple. Intenția producătorului nu se împlinește aici în faptul de a servi unei întrebuintări, ci, în mod vădit, numai în faptul că ceea ce este produs astfel există. Desigur, și opera lipsită de scopuri utile își avea totuși locul ei în șirul de foloase ale vieții: statuia în împlinirea religioasă sau publică a vieții, iar opera poetică în recitare sau reprezentare. Nimănui nu i-ar trece însă prin minte să aplice acestor fenomene conceptul de „artă cu folosință”. În acest concept modern este conținută ideea că-i preexistă și-i este supraordonată o artă scutită de orice utilitate. Acesta e însă un modernism utilitarist. Dacă o operă de artă servește altor scopuri, religioase, politice sau altora

asemenea, ea nu se subordonează astfel unui scop străin, ci apare în propria sa esență. O astfel de „utilitate” servește existenței sale ca operă și nu invers. Vorbim, prin urmare, în mod justificat, chiar și în privința artei legate de religie, despre arte „libere” sau „frumoase”, a căror trăsătură distinctivă o constituie libertatea față de modul de folosire și înțelesul independent al existenței și apariției sale, adică al ființei sale frumoase.

Caracteristica specială a poeziei este însă aceea că nicidecum cuvîntul său nu există în același sens ca și „operele” artei plastice. Nu se găsește nimic în ea. Nu există, ca în cazul împotrivirii surde a materiei, nici un material care să fie domesticit prin formă. Opera poetică are o ființă de natură ideală. Ea este dependentă de reproducere, fie în sensul propriu-zis al jocului scenic, fie în sensul recitării sau al lecturii. Or, înțelegem bine că tocmai aici își capătă expresia eminentă sensul general al cuvîntului „poet”, acela de a fi „făcătorul”. A face să existe ceva doar prin cuvinte satisface, în mod evident, idealul producerii. Căci cuvîntul este de o forță nelimitată și de o perfecțiune ideală. Asta este poezia: ea e „făcută” în așa fel încît nu are nici un alt sens decît acela de a fi făcută să existe. Ceea ce este o operă de artă ca operă lingvistică nu trebuie să existe, din nici un punct de vedere, pentru ceva. Abia așa există într-un sens adevărat.

Astfel se împlinește, într-un chip aparte, și ceea ce se înțelege prin „mimesis”. Nici măcar nu-i nevoie de niște cercetări speciale de etimologie ca să recunoaștem că sensul lui „mimesis” constă doar în a face să existe ceva, fără să se întreprindă nimic cu acel ceva. Plăcerea procurată de comportamentul și efectul mimic este o bucurie primordială a omului, pe care deja Aristotel a demonstrat-o în comportamentul copiilor. Plăcerea deghezării, aceea de a reprezenta pe un altul decît cel care ești, și bucuria celui ce-l recunoaște în reprezentare pe reprezentat arată adevăratul sens al reprezentării imitative: în nici un caz nu e comparația și aprecierea asemănării mai mari sau mai mici a reprezentării cu ceea ce este gîndit ca obiect de

reprezentare. Este adevărat că această apreciere critică are loc la orice reprezentare, dar ca fenomen secundar. Nici o reprezentare nu-și află propria perfecțiune în altceva decât în faptul că reprezentatul este prezent în ea cu adevărat. În descrierea de către Aristotel¹ a modului în care spectatorul recunoaște: „Acesta-i el”, spectatorul nu înțelege prin aceasta că în spatele măștii îl recunoaște pe cel ce este deghizat, ci, invers, că prin travestire cunoaște ceea ce ea trebuie să reprezinte. A cunoaște înseamnă aici a recunoaște. Recunoaștem ceea ce cunoaștem, zeul sau eroul – ori chiar pe contemporanul ridicol –, pe cei despre care știm ceva. Mimesis înseamnă o reprezentare în care se ia în considerare numai ce-ul din conținutul a ceea ce este reprezentat, datul pe care îl avem în față și pe care îl „recunoaștem”.

Aristotel amintește și faptul că reprezentarea mimetică este o parte a unui proces de cult, să zicem a procesiunii, așa cum o cunoaștem în alaiul de carnaval. Actul prin care se recunoaște ceva este aici unul de identificare, și nu de deosebire. Oricât ar fi ea de ireductibilă, și oricât de posibilă ar fi, prin urmare, accentuarea ei, distanța dintre copie și prototip comportă ceva nepotrivit pentru adevăratul sens al ființei mimesisului. După Platon, paradigma la care este raportată orice reprezentare (în calitate ei de copie rămasă în mod necesar în urma acelei paradigme) nu este, ca atare, elementul prin care ne convinge o operă de artă. Nimeni nu ne va trimite spre ea ca fiind ceea ce se arată alături de reprezentare (*paradeigma* înseamnă ceea ce este arătat alături). Pe cât de puțin se distinge actorul de rolul pe care îl joacă (mai degrabă, se contopește pe de-a-ntregul cu el), pe atât de puțin vede și spectatorul în reprezentare altceva decât însuși lucrul reprezentat.

A cunoaște ceva drept ceva înseamnă deci a recunoaște. Dar recunoașterea nu este doar o simplă a doua cunoaștere, urmînd unei prime luări la cunoștință. Este ceva calitativ deosebit.

¹ *Poetica*, 4, 1448 b 16.

Acolo unde este recunoscut ceva, acel ceva s-a eliberat deja de unicitatea și caracterul accidental [*Zufälligkeit*] al circumstanțelor în care a avut loc. Nu este ceva de atunci și nici de acum, ci unul și același lucru. Începe prin a se ridica la esența sa durabilă și a fi desprins de caracterul accidental al producerii sale. Nu degeaba a numit Platon reamintire cunoașterea esenței durabile a ideii, explicînd cunoașterea din mit ca pe o reamintire a unei vieți trăite anterior. Are dreptate Aristotel cînd descoperă esența reprezentării mimice – și prin ea, pe aceea a artei – într-o asemenea cunoaștere. Pornind de aici, el ajunge la celebra distincție dintre poezie și istorie, conform căreia poezia ar fi mai „filosofică” decît istoria, întrucît aceasta din urmă ar cunoaște doar lucrurile așa cum au fost realmente, pe cînd poezia, dimpotrivă, le-ar zugrăvi așa cum s-ar fi putut întîmpla, adică în mod corespunzător esenței lor generale și statornice². Poezia participă la adevărul generalului.

Atunci cînd Platon atribuie, din contra, rangul cel mai de jos artelor mimetice, deoarece n-ar fi numai simple imitații ale formelor esențiale, cum sînt lucrurile reale, ci imitații ale unor imitații, el răstoarnă, evident, adevărata esență a imitației artistice cu susul în jos. Nu avem intenția să conchidem de aici că Platon nu a înțeles bine esența reprezentării artistice³. În realitate, el comite o deformare ironică, prin care scoate în evidență pretenția filosofiei, adică a dialecticii, de a cunoaște adevăratele esențe. El a recunoscut în schimb, într-un alt context, că atunci cînd vorbim despre artă nu deosebirea de ființă [*Seinsunterschied*] dintre reprezentare și reprezentat, ci deplina identificare cu reprezentatul constituie esența reprezentării. Așa, de pildă, el vorbește în *Philebos* (48 a) despre satisfacția spectatorilor pentru acea orbire față de sine și de propriul mediu, în care se mișcă croul comic – și interpretează profund sursa încîntării comice, care se dezlănțuie la o atar

2. *Poetica*, 9, 1451 b 4.

3. Cf., în legătură cu aceasta, *Plato und die Dichter* (Ges. Werke, vol. V, pp. 187-211).

medie în hohotul furtunos al spectatorilor. Evenimentul mic do pe scondă are pentru el aceeași valoare ca și întreaga comedie și tragedie a vieții”⁴.

Aristotel observă și el aceeași relație. Ea nu este prezentă în timpul rînd în sfera reprezentării artistice, ci în însăși viața societății: acolo unde începe ridicolul, ne situăm tocmai în bucurarea liberă a unui spectacol și ne bucurăm de el ca de ceva inofensiv și nevătămător. În arierplanul unei asemenea libertăți estetice” are loc însă o comuniune profundă, ce anulează orice distanță. Aceasta e identificarea, întâlnirea profundă și înspăimîntătoare cu noi înșine, care ne ia prin surprindere, întocmai ca în zguduirea tragică și în rîsul eliberator la vederea comicalui, anulînd orice distincție dintre joc și realitate, dintre aparență și ființă. Distanța dintre spectator și actor este suspendată în acest caz, ca și aceea dintre reprezentare și reprezentat.

Conceptul de mimesis, care dă expresie unei asemenea trăiri estetice”, nu are nevoie deci să fie raportat, în mod artificial, la o situație primordială, în care toate artele se aflau încă precum laolaltă – mă refer la reprezentarea rituală din cultul religios, prin cuvînt, sunet, imagine și gest. Mimicul este și el mîine o relație originară în care nu are loc atît o imitație, cît transformare. Ceea ce constituie experiența artei este, așa cum am numit-o, cu o artificialitate conștientă, într-un alt context⁵, nondistinția [*Nichtunterscheidung*] estetică. Dacă înnoim acest sens originar al mimesisului, ne eliberăm de îngustimea estetică pe care o reprezintă pentru gîndire teoria clasică a imitației. Mimesisul nu mai constă atunci într-atît de mult în faptul că ceva există ca avînd înțeles în sine. Nici un fel de pretins criteriu al naturaleței nu decide, cu această ocazie, supra valorii sau nonvalorii unei reprezentări. Cu siguranță însă că orice reprezentare grăitoare prezintă deja un răspuns la întrebarea pentru ce există – fie că înfățișează ceva ori

Philebos, 50 b 3.

Wahrheit und Methode (Ges. Werke, vol. I), pp. 122 sqq.

„nimic”. Experiența mimică originală rămîne, în acest sens, esența oricărui act formativ în artă și poezie.

Putem consemna, așadar, rezultatul final : cel care-și închi-
puie că arta nu ar mai putea fi gîndită în conformitate cu
conceptele grecilor nu gîndește îndeajuns de grecește – și *nică*
îndeajuns de bine.

Jocul artei

Fenomenul elementar al jocului și al practicii sale străbate și domină întregul regn animal. Este de la sine înțeles că și viața naturală care e omul este determinată de această situație. Odrasla omenească are, cu toate soiurile de pui de animale, la căror plăcere de joc o admirăm, multe alte lucruri în comun – atât de multe, încât studiind comportamentul animalelor, în special al celor superioare, observatorul uman este cuprins de obicei de o încântare amestecată cu spaimă. Dacă animalul și omul sînt atît de asemănătoare, sub atîtea aspecte, nu cumva granița dintre animal și om începe, în genere, să se estompeze? Studiul modern al comportamentului a conștientizat, într-adevăr, din ce în ce mai mult caracterul problematic al trasării unei asemenea granițe în raport cu animalele. Nu mai considerăm lucrurile atît de simplu cum o făceau cei din secolul al XVII-lea. Pe atunci, încîntați de distincția umană a conștiinței de sine, care era viziunea determinantă a lui Descartes, oamenii vedeau în animal un simplu automat – și numai în om creația lui Dumnezeu, caracterizată prin conștiință de sine și liber arbitru.

Entuziasmul acesta s-a evaporat în mare măsură. De un secol încoace, crește bănuiala că modul de comportare umană – al individului și cu atît mai mult a grupului – este hotărît într-o măsură mult mai mare de determinanți naturali decît potrivit conștiinței cuiva care alege și acționează liber. Tot ceea ce asociem conștiinței libertății noastre nu este nici pe departe urmarea unei decizii libere. Factori inconștienți, constrîngeri instinctuale și interese nu numai că guvernează comportarea noastră, dar ne determină și conștiința.

Ne întrebăm dacă nu cumva multe dintre cele pe care le considerăm alese în virtutea voinței noastre umane conștiente

n-ar putea fi mai bine „înțelese” pornind de la constrîngerile instinctuale specifice comportării animalelor. La urma urmelor, nu participă oare și practica jocului uman la o astfel de determinare naturală și nu este însăși creația artistică, poate, trăirea plenară [*Auslebung*] a unui impuls ludic?

Într-adevăr, ne închipuim mereu că jucăm „ceva” și ne credem, desigur, deosebiți astfel de comportamentul ludic al animalelor și al copiilor mici. Și aceștia se joacă, ce-i drept, „cu ceva”, dar ei „nu-și închipuie” de fapt cutare joc anume, ci nimic altceva decît joaca, prisosul lor de viață și mișcare pe care îl trăiesc din plin. Dimpotrivă, jocul pe care cineva îl întreprinde, îl născoceste sau îl învață comportă o determinare pe care o „avem în vedere”. Sîntem conștienți de regulile și condițiile comportării în joc, fie că e vorba de jocuri între noi sau de modalitatea competiției sportive, care are, într-un sens indirect, caracter de joc. Prin asemenea determinări, comportamentul de joc se delimitează net de toate celelalte comportări în lume [*Weltverhalten*]¹, distincție mult mai clară decît la animale, ale căror jocuri se contopesc ușor cu celelalte moduri de comportare. Faptul că sînt impuse reguli și exigențe valabile numai în cadrul închis al jocului constituie caracterul specific al jocurilor omenești. Oricare jucător poate să li se sustragă, ieșind din joc. Înăuntrul jocului, aceste reguli și exigențe sînt însă obligatorii, întocmai ca orice alte reguli determinate și obligatorii ale conviețuirii. Ce fel de valabilitate e aceasta care se prezintă astfel, obligatorie și limitată totodată? Particularitatea jocurilor omenești de a conține exigențe de valabilitate evidențiază, neîndoielnic, un gen de pozitivitate și de raportare la obiect specifice omului. Este vorba de ceea ce filosofii numesc intenționalitatea conștiinței.

Este, desigur, un moment structural atît de universal al existenței umane, încît am vrea să vedem tocmai în bogăția de

1. Cu privire la noțiunea de joc și la practica lui, cf. și ceea ce este expus în *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 107 sqq., iar în cele ce urmează, „Actualitatea frumosului”.

conținut obiectiv [*Sachhaltigkeit*] a practicii și a capacității de joc umane o caracteristică specific umană. Se vorbește, după cum se știe, despre elementul ludic propriu oricărei culturi umane. Se descoperă forme de joc în cele mai serioase îndeletniciri omenești, în cult, în justiție și în comportamentul social, în care se vorbește chiar de jucarea unui rol ș.a.m.d. Se pare că o anumită autolimitare a bunului-plac [*Beliebigkeit*] ține de construcția culturii ca atare.

Înseamnă însă aceasta că numai acolo unde există cultură umană practica jocului se obiectivează în determinarea unei comportări „intenționate”? Jocul și seriozitatea par să fie întrepesute într-un sens și mai profund. Este evident, în chip imediat, că o comportare ludică posibilă este legată de orice formă de seriozitate, ca și cum ar fi propria sa umbră. „A face ca și cum” pare să fie posibil îndeosebi în orice activitate care nu constituie o simplă comportare impulsivă, ci „are în vedere” ceva. Acest „ca și cum” este o modificare atât de universală, încât chiar și comportamentul ludic al animalelor pare înviorat uneori de un fel de adiere de libertate, mai ales când acestea se prefac, în mod jucăuș, că atacă, sperie, mușcă sau altele asemenea. Și ce înseamnă acele gesturi de supunere care marchează încheierea luptei dintre două animale? Este vorba și aici, după toate aparențele, de respectarea unor reguli de joc. Nici un animal învingător, din momentul în care observă gestul de supunere, nu-și mai mușcă adversarul învins. Este o situație remarcabilă. Apar aici acțiuni simbolice, în locul executării lor. Cum se leagă lucrurile acestea – faptul că acolo totul se supune unor constrângeri instinctuale, iar la om totul urmează liberei decizii?

Mi se pare necesar, din punct de vedere metodic, să cercetăm tocmai asemenea fenomene de tranziție om – animal, dacă vrem să evităm schema interpretativă a unui cartezianism dogmatic în ceea ce privește conștiința de sine. Asemenea fenomene de tranziție ne permit să prelungim liniile jocului și ale practicii sale într-un domeniu care nu este accesibil în mod nemijlocit, ci doar prin ceea ce se produce și se realizează prin

el. Mă refer la domeniul artei. Nu cred că putem vorbi aici de un fenomen de tranziție convingător, dacă avem în vedere imboldul artistic general din plăsmuirile naturii, la care putem observa și o trăsătură excedentară, ce caracterizează jocul său modelator, dincolo de ceea ce este necesar și conform unui scop. Uimitor nu e caracterul instinctual al imboldului artistic, ci tocmai adierea de libertate ce se atașează plăsmuirilor sale. De aceea acțiunile simbolice de felul celor descrise mai sus prezintă un interes deosebit. Nici în actul modelator uman factorul decisiv al iscusinței artistice nu stă în faptul că se ivește ceva de o utilitate perfectă ori de o frumusețe superfluă, ci în acela că actul productiv uman își poate propune astfel teme diferite, procedînd după planuri ce se disting printr-un factor de bun-plac. Actul productiv al omului cunoaște o mare varietate de probări și respingeri, de reușite și eșecuri. „Arta” începe abia în momentul în care se mai poate și altfel. Acolo unde vorbim într-un sens eminent despre artă și creație artistică, nu reușita a ceva făcut este decisivă, ci împrejurarea că ceea ce s-a făcut posedă o particularitate deosebită. „Are ceva în minte” și totuși nu este ceea ce are de gînd. Nu este vorba despre o piesă de prelucrat, destinată, prin utilitatea sa, unui anumit scop. Desigur, avem de-a face cu un produs, cu ceva creat printr-un act productiv omenesc și care ne stă acum la dispoziție pentru a fi folosit. Însă opera de artă refuză tocmai orice fel de folosire. Nu este „intenționată” astfel. Ea are ceva din caracterul lui „ca și cum”, în care am recunoscut o trăsătură fundamentală în esența practicării jocului. Este o „operă”, pentru că seamănă cu ceva jucat. Nu este ceea ce întîlnim de obicei ca atare, ci stă în locul a ceva. Așa cum o mimică simbolică nu este numai ea însăși, ci exprimă altceva, tot astfel nici opera de artă nu e doar ea însăși, adică numai acest produs. O putem defini tocmai prin faptul că nu e o lucrare oarecare, ce a fost pur și simplu executată și poate fi refăcută, ci este ceva realizat într-un mod irepetabil, o apariție unică. Mi se pare deci oarecum mai just s-o numim nu operă, ci plăsmuire. Căci în cuvîntul „plăsmuire” [*Gebilde*] este inclus faptul că fenomenul

a lăsat în urma lui, în mod ciudat, procesul genezei sale ori l-a îndepărtat în ceva indecis și se înfățișează axat integral pe el însuși, în aspectul și fenomenalitatea sa proprie.

Plăsmuirea nu trimite la procesul alcătuirii sale, ci pretinde mui degrabă să fie percepută ca pură apariție, în ea însăși. Acest lucru este sesizabil cu deosebire în artele tranzitive. Arta poetică, muzica și dansul nu au absolut nimic din caracterul palpabil al unui lucru în sine și, cu toate acestea, materia fugitivă și fluidă din care sînt făcute se înalță la unitatea autornică a unei plăsmuiri – mereu aceeași. Spunem deci că aceste plăsmuiri, texte, compoziții sînt într-adevăr, prin ele însele, opere de artă, dar rămîn constrînse, în identitatea [*Selbigkeit*] esenței lor, la reproducere. În artele reproductive, plăsmuirea care este opera de artă trebuie să fie mereu reconstruită. Ceea ce este cu totul evident în artele tranzitive ne arată, într-adevăr, că nu doar aceste arte reproductive, ci, într-un anumit fel, orice plăsmuire pe care o numim operă de artă pretinde o reprezentare. Ea pretinde să fie construită de spectatorul în fața căruia se prezintă. Ea nu este ceea ce este. Este ceva ce nu este, nu e pur și simplu ceva cu scop determinat, putînd fi luată în folosință, ori chiar un lucru material din care putem face altceva – ci este ceva care se întemeiază drept ceea ce apare și se epuizează prin jocul său abia în cel care trebuie s-o contemple.

Ilustrativ în acest sens este un fenomen specific tranzitiv: cititul. Într-un sens strict, în măsura în care nu e citire cu glas tare ori lectură în fața unui public, cititul nu este o producție în genul artelor reproductive. Nu produce o nouă realitate autonomă – și totuși pare pe cale s-o facă – și în toate modurile.

Astfel, a fost mereu posibil să se reunească ușor experiența artei cu noțiunea de joc. Kant a descris lipsa de interes, de scop și de concept din plăcerea pentru frumos ca pe o stare suflătoare în care capacitățile noastre spirituale, intelectul și imaginația, se joacă într-un mod liber. Schiller a transpus această descriere pe baza teoriei instinctelor elaborată de Fichte și a atribuit comportamentul estetic unui instinct ludic ce-și

desfășoară propria posibilitate liberă între instinctul material și cel formal. În această privință, „participarea subiectului” la edificarea experienței estetice și-a relevat pe deplin importanța prin gândirea estetică a epocii moderne. Dar trăirea artei prezintă și cealaltă latură, în care caracterul ludic al plăsmuirii împinge în prim-plan simpla sa „ființă jucată” [*Gespieltsein*]. Pentru aceasta, adevărata bază continuă să fie și astăzi vechiul concept grecesc de „mimesis”².

Grecii disting între cele două acte productive: cel specific meșteșugarului, care fabrică obiecte utilizabile, și cel mimetic, în care nu se creează nimic „real”, ci doar se aduce ceva la reprezentare. Am păstrat ceva din această ultimă formă de manifestare a actului productiv și în uzul vorbirii, și anume când vorbim despre „mimic”. Folosim acest cuvânt nu numai când vrem să caracterizăm mimica și gestică unei persoane, ci mai ales când este vorba despre imitarea conștientă a comportării cuiva, fie printr-o copiere lipsită de artă, fie în întruparea artistică a unui „rol” de către actor. Sensul mimicului include faptul că propriul corp este purtătorul expresiei mimice și înfățișează, ca artă, ceva ce el nu este. Rolul este „jucat”. Situația aceasta conține o pretenție de ființă [*Seinsanspruch*] specială. Este altceva decât o uimire jucată sau o participare jucată, prefăcută, așa cum se întâlnesc acestea în relațiile umane. Reprezentarea mimică nu este un joc care simulează, ci unul împărtășit ca joc, așa încât nu e luat drept nimic altceva decât ar vrea să fie: o simplă reprezentare. Aceasta este deosebirea clară. Participarea jucată în mod prefăcut, de exemplu, ține să fie crezută – pretenția aceasta continuă să existe chiar și când inautenticitatea sau afectarea sa devin sesizabile. Din contra, imitarea mimică nu vrea să fie „crezută”, ci înțeleasă ca imitație. Ea nu este simulată, nu e o aparență falsă, ci în mod clar una „adevărată”: este „adevărată” ca aparență. Ea este percepută ca aparență, așa cum este și intenționată.

2. În legătură cu aceasta, cf. „Artă și imitație”, precum și „Poezie și mimesis”.

Chiar dacă lăsăm la o parte problema importantă privind ceea ce este de fapt ființa *aparenței*, este limpede, în orice caz, că acolo unde este implicat sensul de „ființă jucată”, *aparența* astfel ivită ține de dimensiunea a ceea ce numim comunicare. Jocul *aparenței* din artă [*Kunst-Schein*] se joacă între mine și tine. Eu iau plăsmuirea exact ca pe o simplă plăsmuire, ca și tine, și tocmai situația aceasta o numim „comunicare” – faptul că celălalt participă la ceea ce-i împărtășesc, că el nu recepționează doar o parte din ceea ce este împărtășit, ci împarte cu mine cunoașterea întregului, în așa fel încît o avem amîndoi în întregime. Acest lucru deosebește evident comunicarea autentică de participarea jucată în mod ipocrit. „Aparența” acesteia nu este *aparența* ce ne este comună mie și ție, ci aspectul fals, care trebuie provocat doar pentru celălalt. *Aparența* adevărată – iată plăsmuirea artei. Ea este comună tuturor, în așa măsură, încît însuși creatorul unor asemenea plăsmuiri nu păstrează nici un privilegiu față de receptor. Tocmai fiindcă s-a exprimat, el nu mai păstrează nimic pentru sine, ci s-a împărtășit cu celălalt pe deplin. „Opera” vorbește pentru el.

E nevoie să avem în vedere acest sens al ființei mimicii și mimesisului ca să pricepem sensul esențial în care arta are un caracter de joc. Mimica este o imitare „după”, ceea ce nu are nimic de-a face cu relația dintre copie și prototip ori cu teoria potrivit căreia arta ar fi o imitație a „naturii”, adică a ființării de la sine – eroare naturalistă crasă. Tocmai chibzuind retrospectiv asupra esenței mimicii putem evita această eroare. Mimica originară nu se raportează la o imitație care copiază și în care cineva se străduiește să se apropie cît mai mult cu putință de un prototip, ci este mai degrabă arătare. A arăta nu înseamnă a prezenta ceva ca fiind o piesă probatorie, cu ajutorul căreia se demonstrează ceva ce nu mai este accesibil într-un alt mod. A arăta nu înseamnă cîtuși de puțin a închipui un raport între cel ce arată și ceea ce este arătat, ci, dimpotrivă, a indica altceva decît pe sine. Celui ce privește la arătător precum cîinele la mîna întinsă nu i se poate indica nimic. A arăta constă mai degrabă în faptul că cel căruia i se arată ceva

trebuie să vadă singur și în mod corect. Iată sensul în care imitația este o arătare. Fiindcă în imitație devine vizibil totdeauna ceva mai mult decît oferă așa-numita realitate. Ceea ce este arătat e, ca să zicem așa, descifrat din învîlmășeala a ceea ce este multiplu. Nimic altceva nu este gîndit – numai ceea ce e arătat este avut în vedere. Este cuprins cu privirea drept ceea ce este gîndit și ridicat, prin urmare, la un fel de idealitate. Nu mai este un lucru vizibil oarecare, ci este arătat și desemnat ca fiind ceva. Cînd vedem ceea ce arată cineva altcuiva, este vorba întotdeauna de un act de identificare și, prin aceasta, de recunoaștere.

Situația respectivă este evidentă acolo unde e vorba de artă, deseori, în mod curios, chiar și la reluările reproductive. Este uimitor cu cîtă precizie știm să deosebim, în reproducerile fotografice, adeseori excelente, din jurnalele ilustrate, reportajul fotografic real de reproducerea unui portret pictat ori chiar a unei scene de film – oricît de realiste. Ceea ce nu înseamnă totuși că scena de film a rămas cumva nefirească sau că portretul realist nu a fost pictat suficient de realist. Mai curînd altceva iese la iveală astfel, chiar și în acest mediu al producției de ziare. Aristotel are dreptate: poezia face vizibil ceea ce e general mai mult decît o poate face vreodată istoria, adică zugrăvirea fidelă de fapte și întîmplări reale. În acel „ca și cum” al ficțiunii poetice, al configurării plastice sau picturale, devine posibilă, în mod vădit, o participare ce nu este accesibilă în același mod realităților întîmplătoare, cu condiționările lor limitative. Documentația fotografică a unei atare realități accidentale, spre exemplu fotografia unui om de stat, capătă semnificație numai într-un context dinainte cunoscut. Reproducerea unui portret artistic își enunță propria semnificație – chiar și atunci cînd nu știm cine este cel reprezentat. Ea nu ne prilejuiește doar *cunoașterea* generalului, ci ne reunește tocmai prin aceasta în direcția a ceea ce ne este comun tuturor. Tocmai pentru că ceea ce este reprodus e „numai” un tablou, și nu o fotografie „reală”, deci pentru că este numai

„ceva jucat”, ne cuprinde ca pe niște parteneri de joc. Știm cum este gândit și îl luăm ca atare.

Din cele de mai sus ne putem da seama cât de inadecvate au devenit înțelegerea artei și practica sa în epoca industriei culturale, care degradează partenerul de joc pînă la un simplu consumator bun de exploatat. Individului i se atribuie în mod nejustificat o falsă conștiință de sine. Spectatorul care se lasă în voia unei plăceri estetice sau culturale, în teatru sau în sala de concert, în muzeu sau în solitudinea lecturii, la o distanță ce nu poate fi atinsă, pur și simplu nu există. El se înțelege singur grăbit. A vedea în întâlnirea cu opera de artă o simplă cădere în valiză ori o vrăjire – adică o simplă eliberare de sub apăsarea realității – și a gusta plăcerea unei asemenea libertăți aparente constituie o mișcare de refugiere a conștiinței de sine estetice.

Ceea ce ne învață comparația dintre jocurile pe care și le-au inventat oamenii și mișcarea ludică neraportată la ceva a priso- cului vital pur este tocmai faptul că ceea ce este jucat în jocul artei nu e o lume de înlocuire sau de vis, în care uităm de noi. Jocul artei este mai curînd o oglindă care, străbătînd mileniiile, reapare mereu în fața noastră și în care ne zărim pe noi înșine – deseori într-un mod destul de neașteptat și de straniu – așa cum sîntem, cum am putea fi și tot ce este cu noi. Nu e întotdeauna, pînă la urmă, o falsă aparență în separarea jocului de seriozitate, în așa fel încît jocul este permis numai în domenii limitate, la marginile seriozității noastre – în „timpul liber”, care mărturisește, ca un fel de relicvă, despre libertatea pierdută? Jocul și seriozitatea, mișcarea vitală provocată de preocupări și de exaltare și forța încordată a energiei noastre vitale sînt în realitate foarte strîns împletite. Se răsfrîng una asupra alteia. Cunoscătorii mai profunzi ai naturii umane n-au ignorat faptul că puterea de a te juca reprezintă exercitarea unei foarte mari seriozități. Citim astfel la Nietzsche: „Maturitatea bărbatului înseamnă a fi regăsit seriozitatea pe care o aveam, cînd eram copil, la joacă”. Nietzsche a știut însă și reversul, sărba- torînd în facilitatea divină a jocului forța creatoare a vieții – și a artei.

Cînd se insistă asupra opoziției dintre viață și artă³, avem de-a face cu experiența unei lumi înstrăinate, iar cînd ignorăm raza de acțiune universală și demnitatea ontologică a jocului este vorba de o abstracțiune care ne face orbi în fața împletirii dintre artă și viață. Jocul nu e atît cealaltă latură a seriozității cît mai degrabă adevărata temelie vitală a naturaleții spiritului – obligație și libertate concomitent. Tocmai pentru că nu reprezintă o simplă libertate a bunului-plac și a prisosului natural și orb, ceea ce se află în fața noastră în configurațiile creatoare ale artei poate străbate toate rînduielile vieții noastre sociale, trecînd prin toate clasele, rasele și treptele culturale. Căci aceste configurații ale jocului practicat de noi sînt modelări ale libertății noastre.

3. Cf. *Wahrheit und Methode* (Ges. Werke, vol. I), pp. 88 sqq.

Actualitatea frumosului. Artă ca joc, simbol și sărbătoare

Mi se pare foarte semnificativ că în ceea ce privește problema justificării artei nu este vorba doar de o temă actuală, de una foarte veche. Ca învățat, mi-am dedicat propriile preocupări acestei probleme, publicînd lucrarea *Platon și poezia* (1934)¹. Într-adevăr, noul fel de a gândi filosofic și noua pretenție de cunoaștere pe care a ridicat-o socratismul au fost cele prin care, pentru prima dată în istoria Occidentului, din cîte timpuri, arta a fost pusă în fața cerinței de a se legitima. Pentru prima oară a devenit vizibil că nu este de la sine înțeles faptul că transmiterea unor conținuturi tradiționale, sub formă plastică sau narativă, care află în mod vag receptare și interpretare, posedă acel drept la adevăr pe care îl pretinde. Astfel, aceasta e, în realitate, o serioasă și veche temă, care este adusă în discuție de fiecare dată cînd o nouă pretenție la adevăr se opune formei tradiționale, ce se exprimă mai departe sub forma convenției poetice ori în limbajul formelor artistice. Să ne gândim la cultura antică tîrzie, cu aversiunea sa, deseori regretată, pentru tablouri. Pe atunci, cînd pereții erau acoperiți prin crustație, mozaic și decorație, artiștii plastici din epocă se îngheau că vremea lor a trecut. Același lucru e valabil și pentru căderea și sfîrșitul libertății de configurare oratorică și poetică, intervenită în Antichitatea tîrzie, o dată cu Imperiul Roman, și care Tacitus o deplîngea în vestitul său dialog despre decăderea retoricii, *Dialogus de oratoribus*. Să ne gândim însă, în afară de toate – și o dată cu aceasta ne apropiem tocmai de contemporaneitate mai mult decît eram, poate, conștienți în

Actualmente în *Ges. Werke*, vol. V, pp. 187-211.

primul moment —, la poziția pe care a luat-o creștinismul față de tradiția artei, așa cum a găsit-o. Când a fost respins asaltul iconoclaștilor, declanșat în evoluția târzie a Bisericii creștine din primul mileniu, în special din secolele al VI-lea și al VII-lea, decizia a fost una de factură seculară. Biserica a găsit atunci o nouă interpretare pentru limbajul adoptat de formele artiștilor plastici, iar mai apoi și pentru formele discursive ale poeziei și ale artei narative — ceea ce a antrenat o nouă legitimare a artei. Era o hotărîre îndreptățită, în măsura în care numai noul conținut al propovăduirii creștine era cel în care putea fi legitimat, într-un nou mod, limbajul tradițional al formelor *Biblia pauperum*, Biblia pentru cei sărmani care nu pot citi și care nu știu latinește, nereceptînd ca atare cu deplină înțelegere limbajul predicii, a fost — ca povestire prin imagini — unul dintre laitmotivele determinante pentru justificarea artei în Occident.

În conștiința culturii noastre, trăim în mare măsură din roadele acestei hotărîri, adică din marea istorie a artei occidentale, care a dezvoltat, peste arta creștină medievală și înnoirea umanistă a artei și literaturii grecești și romane, un limbaj comun al formelor pentru conținuturile comune a ceea ce este pentru noi de la sine înțeles — la sfîrșitul secolului al XVIII-lea pînă la marea restratificare socială și pînă la transformările politice și religioase cu care a început secolul al XIX-lea.

În Austria și în sudul Germaniei, nu e nevoie să se înfățișeze prin cuvinte sinteza conținuturilor creștin-antice, care spumegă atît de viu în fața noastră, în valurile puternice ale creației artistice baroce. Desigur, și această epocă universală a artei creștine, a tradiției creștin-antice și creștin-umaniste și-a avut tribulațiile sale, cunoscînd prefaceri la care a contribuit nu în ultimul rînd, influența Reformei. Aceasta a situat și ea în plan central, într-un mod aparte, o nouă formă de artă — aceea a unei muzici susținute de cîntarea comunității religioase, care a reînsuflețit, pornind de la cuvînt, limbajul formelor muzicale — să ne gîndim la Heinrich Schütz și la Johann Sebastian Bach —, continuînd astfel întreaga mare tradiție a

muzicii creștine, într-o formă nouă; o tradiție neîntreruptă, cunoscută cu interpretarea corală, adică, la urma urmelor, cu utilizarea limbajului imnurilor latine și a melodiei gregoriene, i-a fost oferită în dar marelui papă.

Problema, adică întrebarea privind justificarea artei, pătă, pe acest fundal, o primă orientare determinată. Ca să punem această problemă, putem să apelăm la cei care au condus odinioară asupra ei. Este de netăgăduit, în acest sens, faptul că noua situație a artei, pe care o trăim în secolul nostru, trebuie realmente socotită o ruptură a tradiției unitare, al cărei ultim val l-a reprezentat secolul al XIX-lea. Când Hegel, marele dascăl al idealismului speculativ, și-a ținut prelegerea de estetică, prima oară la Heidelberg și apoi la Berlin, una dintre temele sale introductive o reprezenta teoria despre caracterul de apartenență la trecut al artei². Dacă reconstruim și regândim problematica hegeliană, descoperim uimiți că mare măsură a preformat această propriile noastre trebări privitoare la trecut, care premereg caracterului de la noi înțeles al conceptului dominant de artă; ca să înțelegem trebuie deci să descoperim fundamentele antropologice pe care sprijină fenomenul artei, fundamente pornind de la care trebuie să elaborăm noua sa legitimare.

„Caracterul de apartenență la trecut al artei” e o formulare în care Hegel dădea expresie, în mod radical, pretenției filosofiei ce tinde să facă din cunoașterea adevărului însuși un obiect al cunoașterii noastre. Misiunea și pretenția aceasta pe care filosofia le-a presupus dintotdeauna sînt realizate, în viața lui Hegel, numai atunci cînd ele cuprind în sine adevărul așa cum a apărut în timp, în desfășurarea istorică, sub forma unui mare total și a unei mari recolte. Ca atare, pretenția

În legătură cu aceasta, cf. cele două studii ale mele despre Hegel din *Kunst als Aussage*, precum și articolul lui Dieter Heinrich „Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart. Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel”, în *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne* (Wolfgang Iser, München, 1966) și recenzia mea în *Philosophische Rundschau* 15 (1968) – în prezent, în *Kunst als Aussage*, pp. 62 sqq.

filosofiei hegeliene a fost aceea de a preamări și în concept înainte de toate, adevărul propovăduirii creștine. Acest lucru valabil chiar și pentru cel mai profund mister al învățăturii creștine, misterul Treimii, despre care cred, în ceea ce mă privește, că a însuflețit constant desfășurarea reflecției umane în Occident – ca o provocare la adresa gândirii și ca o făgăduință ce depășește limitele înțelegerii umane.

Pretenția îndrăzneată a lui Hegel a fost aceea că filosofia sa cuprinde chiar și acest mister extrem al învățăturii creștine (la care gândirea teologilor și a filosofilor trudea, rafinându-l și aprofundându-l de multe secole) și că ea adună întregul adevăr al acestei învățăături sub forma conceptului. Fără să prezinte această sinteză dialectică a unei așa-zise treimi filosofice, unei învieri constante a spiritului, în modul în care Hegel a încercat, eram totuși obligat s-o menționez, pentru ca poziția lui Hegel față de artă și declarația sa despre caracterul de apartenență la trecut al artei să devină cu adevărat inteligibile. Hegel nu are în vedere – ca noi astăzi –, în primul rând, sfârșitul tradiției tablourilor occidental-creștine, ce fusese atins efectiv pe atunci. Ceea ce resimțea el, în calitate de contemporan, nu era deloc o cădere în înstrăinare și provocare, așa cum le trăim noi azi, contemporani fiind la crearea artei plastice abstracte și lipsite de obiect. Cu siguranță că reacția lui Hegel nu era nici aceea resimțită astăzi de orice vizitator al Luvrului, când pătrunde în această colecție magnifică a artei picturale mature a Occidentului și este surprins, mai întâi, de tablourile artei revoluționare de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea, consacrate revoluției și încoronării.

Desigur, Hegel nu-și închipuia – cum ar fi putut? – că, odată cu barocul și cu formele sale târzii din rococo, apărea pe scena istoriei umanității ultimul stil occidental. El nu știa ceea ce știm noi astăzi privind retrospectiv, și anume că atunci începea secolul istoricizant, și nu bănuia că, în secolul XX, îndrăzneța autoeliberare din cătușele istorice ale secolului al XIX-lea se va traduce în viață într-un alt sens îndrăzneț, acela că toată arta de pînă atunci va apărea ca fiind ceva

aparținând trecutului. Când vorbea despre caracterul de apartenență la trecut al artei, el considera mai degrabă că arta nu s-ar mai înțelege de la sine, așa cum se înțelesese reprezentarea divinului în lumea greacă. În lumea greacă, apariția divinului în sculptură și în templul ce stătea deschis în cadrul peisajului, în lumina Sudului, nu se ascundea niciodată de forțele veșnice ale naturii. Era acea mare sculptură în care divinul era reprezentat intuitiv, modelat de către oameni și în chip de oameni. Adevărata teză a lui Hegel era aceea că Dumnezeu și divinitatea au devenit manifeste pentru cultura greacă, dinadins și în adevăratul înțeles, în forma vorbirii lor proprii, imagistice și creatoare – și că, tocmai o dată cu creștinismul și cu noua și aprofundata lui înțelegere a situării dincolo a lui Dumnezeu, nu mai era posibilă o expresie adecvată a propriului adevăr în limbajul formelor artei și în cel figurat al discursului poetic. Opera de artă nu mai este divinul însuși, pe care îl venerăm. Caracterul de apartenență la trecut al artei reprezintă o teză ce conține ideea că, o dată cu sfârșitul Antichității, arta trebuie să ne apară ca avînd nevoie de o legitimare. Am arătat că realizarea acestei legitimări de către Biserica creștină și de sinteza umanistă a tradiției antice, de-a lungul secolelor, a fost obținută cu forța, în modul grandios pe care îl numim arta creștină a Occidentului.

Sîntem convinși că, atunci cînd s-a situat într-un mare raport de justificare față de lumea din jurul său, arta a realizat o integrare de la sine înțeleasă între comunitate, societate și Biserica, pe de o parte, și caracterul de la sine înțeles al artistului creator, pe de altă parte. Problema noastră constă însă tocmai în faptul că acest caracter de la sine înțeles și, prin el, comuniunea unei înțelegeri de sine cuprinzătoare încetează să mai existe – și aceasta încă din secolul al XIX-lea. Aceasta este situația exprimată în teza lui Hegel. Încă de pe atunci marii artiști au început să se știe mai mult sau mai puțin lipsiți de un loc într-o societate care se industrializa și comercializa, așa încît artistul, prin propria soartă de boem, își găsea confirmată, să zicem așa, vechea reputație de vagabond. Încă din secolul

al XIX-lea, lucrurile erau de așa natură încît fiecare artist trăia avînd conștiința că dispăruse realitatea de la sine înțelesă a comunicării dintre el și oamenii printre care viețuia și pentru care crea. Artistul secolului al XIX-lea nu se găsește în mijlocul unei comunități; el își creează o comunitate, cu pluralitatea corespunzătoare acestei situații și cu așteptare supralicitată legată în mod necesar de ea, cînd pluralitatea garantată este asociată în mod obligatoriu pretenției că doar propria formă de creație și propriul mesaj creator sînt adevărate. Aceasta este realmente conștiința mesianică a artistului în secolul al XIX-lea. El se simte un fel de „nou mîntuitor” (Immermann) în pretenția pe care o ridică față de oameni. Aduce un nou mesaj de împăcare și plătește pretenția în cauză ca o persoană izolată de societate, nemaifiind prin vocația sa artistică decît un artist pentru artă.

Ce înseamnă însă toate acestea față de înstrăinarea și șocul pe care creația artistică modernă le pretinde autoînțelegerii noastre publice?

Procedînd cu tact, aș dori să trec cu vederea cît de precară este pentru artistul reproducător organizarea unei audiții de muzică modernă în sala de concert. De cele mai multe ori, acest lucru este posibil numai plasînd piesa respectivă la mijlocul programului – altminteri, auditorii ori nu vin la timp, ori pleacă prea devreme: expresie a unei situații imposibile altădată și la semnificația căreia trebuie să medităm. Ceea ce se manifestă aici este discordia dintre arta ca religie a culturii, pe de o parte și arta ca provocare lansată de artistul modern, pe de altă parte. Începuturile acestei situații și totodată ascuțirea treptată a conflictului pot fi urmărite cu ușurință în istoria picturii secolului al XIX-lea. Un preambul al noii provocări a fost momentul în care una dintre premisele de bază a ceea ce era de la sine înțeles în arta plastică în ultimele secole a început să se sfărîme: valabilitatea perspectivei centrale³.

3. Cf. Gottfried Boehm, *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*, Heidelberg, 1969.

Aceasta se poate observa mai întâi în unele tablouri ale lui Hans von Marées, ulterior atașându-i-se marea mișcare revoluționară ce a căpătat valoare universală, înainte de toate, prin măiestria lui Paul Cézanne. Cu siguranță, perspectiva centrală nu este un dat de la sine înțeles al viziunii și al creației plastice. Momentul în care perspectiva centrală, ca una din marile minuni ale progresului uman în artă și știință, a devenit obligatorie pentru practica picturală a fost Renașterea, aceea epocă de puternică revigorare a plăcerii de a construi, prezentă în științele naturii și în matematică. Sfârșitul lent al caracterului de la sine înțeles al acestei așteptări a perspectivei centrale ne-a deschis ochii pe deplin, pentru prima oară, mai ales asupra marii arte a Evului Mediu timpuriu, asupra epocii în care tabloul încă nu se estompa ca o priveliște printr-o ferăstră, de la planul cel mai apropiat pînă în orizontul îndepărtat, ci, la fel de lizibil ca o scriere prin semne, ideografică, ne oferea în același timp învățătura spirituală și înălțarea religioasă.

Astfel, perspectiva centrală a fost numai o formă de configurare, devenită istorică și pasageră, a creației noastre de tablouri. Însă breșa pe care a făcut-o a fost premergătoare unor evoluții ale creației moderne ce mergeau mai departe și înstrăinau în mare măsură tradiția noastră formală. Amintesc dezagregarea cubistă a formei în care și-au încercat puterile, cel puțin o vreme, în jurul lui 1910, aproape toți marii pictori ai epocii – și de transformarea rupturii cubiste cu tradiția în completa suspendare a relației cu obiectul, în modelarea plastică în general. Întrebarea dacă această suspendare a așteptărilor noastre obiectuale este realmente totală e o chestiune ce poate fi lăsată la o parte. Un lucru este însă sigur: acel naiv caracter de la sine înțeles al tabloului ca priveliște – cum e aceea pe care experiența vieții de toate zilele ne-o procură din îndură ori din natura configurată de oameni – este, evident, complet anihilat. Nu ne mai putem uita la un tablou cubist sau la unul lipsit de obiect *uno intuitu*, cu o privire pur și simplu receptivă. Trebuie să realizăm, în acest scop, o prestație

specială a ființei noastre active: e necesar să sintetizăm printr-o muncă proprie, diferitele fațete care apar scindate pînă; după aceea, putem fi, la sfîrșit, emoționați și înălțați de acordul profund și de justetea unei creații, întocmai cum întîmpla incontestabil altădată, pe baza unei calități comune de conținut al tabloului. Va trebui să ne întrebăm⁴ ce înseamnă aceasta pentru reflecția noastră. Sau să ne amintim de muzica modernă, de vocabularul complet nou de armonie și disonanță utilizat aici, de condensarea specifică obținută prin ruperea vechile reguli de compoziție și de arhitectură a frazei din marele clasicism muzical. Ne putem sustrage tot atît de puțin acestei condensări pe cît ne putem sustrage realității într-adevăr lăsăm ceva în urma noastră cînd trecem printr-un muzeu și pătrundem în sălile celei mai recente dezvoltări artistice. Dacă ne angajăm în ceea ce este nou, constatăm, atunci cînd revenim la operele trecutului, o curioasă estompare dispoziției noastre receptive. Desigur, este doar o reacție de contrast, și în nici un caz experiența durabilă a unei pierderi definitive, însă devine astfel limpede tocmai caracterul acut contrastului dintre noile forme de artă și cele vechi.

Amintesc aici poezia ermetică, aceea căreia îi este dedicată încă de mult interesul special al filosofilor. Pentru că filosoful pare să fie chemat acolo unde nimeni altul nu înțelege. Poezia epocii noastre a răzbătut într-adevăr pînă la limita inteligibilității cu semnificație și poate că tocmai cele mai de seamă realizări ale celor mai mari dintre acești artiști ai cuvîntului sînt marcate de amușirea tragică în indicibil⁵. Amintesc de noua dramă, pentru care teoria clasică despre unitatea de timp și acțiune sună încă de mult ca o poveste uitată și în care însăși unitatea de caracter este lezată în mod conștient accentuat, violarea acesteia devenind chiar un principiu formal al noii configurări dramatice, ca la Bertolt Brecht, c

4. În legătură cu aceasta, cf. în volumul de față „Artă și imitație” și „Despre amușirea tabloului”.

5. Cf. articolul meu „Verstummen die Dichter?”, inclus acum în *Ges. Werke*, vol. I pp. 362 sqq.

pilda. Amintesc, de asemenea, arhitectura modernă: ce fel de eliberare – sau tentație? – a devenit aceea de a putea contrapune cova legilor tradiționale ale staticii, cu ajutorul noilor materiale, situație ce nu mai prezintă nici o asemănare cu practica de construcție, cu așezarea pietrelor una peste alta, ci constituie mai degrabă o creație cu totul nouă – clădirile acestea care stau, ca să zicem așa, pe vîrf ori pe niște coloane subțiri și firave și la care zidurile, pereții, carcasa de protecție sînt înlocuite cu o deschidere spre niște acoperișuri asemănătoare cu niște corturi. Prin această scurtă trecere în revistă ar trebui doar să se conștientizeze ceea ce s-a petrecut de fapt și motivul pentru care arta pune azi o nouă problemă, mai precis: pentru ce constituie o sarcină a gîndirii înțelegerea a ceea ce este astăzi arta.

Aș dori să dezvolt această temă pe diferite planuri. Mai tîrziu, principiul suprem de la care pornesc e acela că, pentru a aborda la această problemă, trebuie avute în vedere ambele aspecte: marea artă a trecutului, a tradiției, și arta modernității – ce nu i se opune, dar care și-a hrănit propriile forțe și impulsuri din arta precedentă. O primă premisă e aceea că amîndouă trebuie înțelese ca artă și că ele merg împreună. Nu numai că nici un artist de astăzi nu și-ar fi putut dezvolta propriile îndrăzneli fără să se familiarizeze cu limbajul tradiției, iar receptorul, la rîndul lui, este mereu înconjurat de concomitența trecutului și prezentului. Aceasta nu se întîmplă doar cînd intră în muzee și pășește dintr-o sală în alta sau cînd – poate împotriva propriei înclinații – se confruntă, într-un program de concert sau într-o piesă de teatru, cu arta modernă sau doar cu o reproducere modernistă de artă clasică. El se găsește mereu în această situație. Viața noastră zilnică este o continuă preumblare prin concomitența trecutului și viitorului. Nu poți umbla astfel, cu acest orizont al unui viitor deschis și al unui trecut irepetabil – iată esența a ceea ce numim „spirit”. Mnemosina, muza memoriei, muza asimilării prin amintire, este totodată muza libertății spirituale. Memoria și amintirea ei absoarbe în ea arta trecută și tradiția artei noastre, precum

și îndrăzneala noii experimentări a acelor forme extraordinare care se opun formei constituie aceeași activitate a spiritului. Va trebui să ne întrebăm ce rezultă din această unitate dintr-acea ce a fost și ceea ce este actual.

Unitatea aceasta nu este însă numai o problemă a conștiinței noastre de sine estetice. Ea nu ne impune doar conștientizarea modului în care o continuitate mai profundă leagă limbajul formal trecut de ruptura formală a prezentului. Este un nou impuls social în exigența artistului modern. Este o atitudine împotriva religiei burgheze a culturii și a ceremonialului savant specific acesteia; ea l-a ademenit pe artistul de astăzi, în diverse moduri, pe calea cuprinderii activității noastre în propriile lui exigențe – așa cum se întâmplă în orice construcție a unui tablou cubist ori abstract, în care fațetele modului schimbător de a privi trebuie să fie sintetizate treptat de către privitor. Îi este proprie artistului pretenția de a-și pune în practică noua convingere artistică și ca pe o nouă solidarizare ca pe o nouă formă de comunicare a tuturor cu toți. Nu vrea să spun doar că marile realizări creatoare ale artei coboară pe mii de căi în lumea utilului și în configurarea decorativă a mediului nostru – sau să nu zicem coboară, ci difuzează, să răspîndesc și pregătesc astfel o anumită unitate stilistică lumii noastre elaborate în chip uman. Lucrurile s-au petrecut întotdeauna așa și fără nici o îndoială că și convingerea constructivă pe care o găsim în arta plastică de azi și în arhitectură are un puternic efect asupra întregii aparaturi cu care avem de-a face zilnic în bucătărie, în casă, în comunicații și în viața publică.

Nu e deloc întâmplător că artistul biruie, în ceea ce creează o tensiune între așteptările păstrate prin tradiție și noile deprinderi pe care le introduce, colaborînd la determinarea lor. Situația modernității noastre acutizate, cum o arată și genul conflictului și al tensiunii, este frapantă. Ea pune reflecția în fața problemei sale.

Două lucruri par să se confrunte aici: conștiința noastră istorică și modalitatea de reflectare a omului și a artistului

modern. Premeditarea istorică, conștiința istorică nu înseamnă în sine nimic, ci doar care ar trebui să legăm niște reprezentări prea savante de realitate privind concepția despre lume. Trebuie să ne gândim pur și simplu la ceea ce este de la sine înțeles pentru toți oamenii, și atunci când sînt confrunțați cu vreo creație artistică a trecutului. Faptul este într-atît de la sine înțeles, încît nici măcar oamenii nu sînt conștienți că se apropie de ea cu o conștiință istorică. Ei recunosc un costum din trecut ca pe un costum istoric, acceptă obiceiuri de tablou ale tradiției în costume schimbătoare și oameni nu se miră cînd Altdorfer pune să mășăluiască în „Întălia lui Alexandru” eroi medievali și formații de trupe moderne”, ca și cum Alexandru cel Mare ar fi învins perșii în această veste⁶. Într-o asemenea măsură este de la sine înțeles și acest lucru pentru acordul nostru istoric, încît îndrăznesc să spun că fără o asemenea acordare [*Gestimmtheit*] istorică este că justetea, adică măiestria în configurarea artei mai puțin și n-ar fi deloc perceptibilă. Cel care s-ar mai lăsa înstrăinat de celălalt ca de altceva, cum ar face o persoană neinstruită din orice (care abia dacă mai există), acela n-ar mai putea trăi în viața dintre conținut și configurarea formală, ce aparține, în sfîrșit, oricărei adevărate modelări artistice, în caracterul său de la sine înțeles.

Conștiința istorică nu este deci o atitudine savantă specială sau una metodică, condiționată de concepția despre lume, ci un mod de instrumentare a spiritualității simțurilor noastre, determinînd dinainte experiența și viziunea noastră despre artă. Se ocupă cu aceasta, evident – și e tot o formă a modalității de reflectare –, faptul că nu pretindem o recunoaștere naivă, care ne pune în fața ochilor propria noastră lume, într-o valoare consolidată ca să dureze, ci reflectăm în același mod, alteritatea lor – și tocmai de aceea ni le putem însuși –, precum și marea tradiție a propriei istorii, ba chiar tradițiile

Cf. Reinhart Koselleck, „Historia magistra vitae”, în *Natur und Geschichte. Karl Löwith zum 70. Geburtsag* (Hermann Braun și Manfred Riedel), Stuttgart, 1967, pp. 196-219.

și fasonările unor cu totul alte lumi și culturi, care nu au determinat istoria occidentală. Sîntem cu toții dotați cu o înaltă modalitate de reflectare, care îl autorizează pe artistul de azi în sensul propriei sale configurări productive. Este în mod evident datoria filosofilor să discute cum poate reuși aceasta într-un mod atît de revoluționar și de ce conștiința istorică și noua sa modalitate de reflectare se asociază cu pretenții indispensabile că tot ceea ce vedem există aici și ni se adresează nemijlocit, ca și cînd am fi noi înșine acest tot. Determinăm astfel ca pe un prim pas al efortului nostru de gîndire datorită de a ne prelucra conceptele pentru punerea problemei. Vom prezenta mai întîi, cu referire la situația esteticii filosofice mijloacele conceptuale cu care vrem să stăpînim tema expusă iar apoi voi arăta că cele trei noțiuni anunțate în temă vor juca un rol de frunte în acest sens: întoarcerea la *joc*, elaborarea conceptului de *simbol*, adică a posibilității de a ne recunoaște pe noi înșine, și, în cele din urmă, *sărbătorea* ca esență a unei comunicări recîștigate a tuturor cu toți.

Este sarcina filosofiei să găsească ceea ce este comun și printre cele ce sînt diferite. „Să cuprinzi dintr-o privire și să aduci la o unică formă detaliile risipite peste tot”⁷, aceasta este după Platon, datoria dialecticianului filosof. Or, ce mijloace ne pune la îndemîină tradiția filosofiei ca să rezolvăm sarcina de a arunca o punte peste uriașa ruptură dintre tradiția formală și de conținut a artei plastice occidentale și idealurile celor care creează astăzi? Prima orientare ne este dată de cuvîntul „artă”. N-ar trebui să subapreciem niciodată ceea ce ne poate spune un cuvînt. Cuvîntul este prestația anticipată [*Vorleistung*] a gîndirii, împlinită înaintea noastră. Astfel, cuvîntul „artă” este aici cel de la care trebuie să ne începem orientarea. Orice oricît de cît instruit din punct de vedere istoric știe de îndată că acest cuvînt, „artă”, poartă abia de vreo două sute de ani acest înțeles exclusiv și distinctiv de care îl legăm astăzi. Prin secolu

7. *Phaidros*, 265 d 3: εἰς μίαν ἰδέαν συνορᾶν.

al XVIII-lea, ora încă de la sine înțeles că atunci când te refereai la artă trebuia să spui „artă frumoasă”. Fiindcă îi stăteau alături, în domeniul mult mai larg al iscusinței umane, artele mecanice, artele în sensul tehnicii, al producției meșteșugărești și industriale. Nu vom întâlni deci, în tradiția filosofiei, conceptul de artă în sens actual. Ceea ce avem de învățat de la părinții gândirii occidentale, de la greci, este tocmai faptul că arta aparține conceptului general a ceea ce Aristotel numea *poietiké epistémē*, deci cunoștințelor și capacității de creație⁸. Ceea ce este comun producției meșteșugarului și creației artistului și ceea ce deosebește aceste cunoștințe de cele ale teoriei sau de cunoștințele și decizia practic-politică este detașarea operii de propriul act al facerii. Aceasta ține de esența producerii și va trebui, desigur, să păstrăm bine în minte acest lucru, dacă vrem să înțelegem și să măsurăm în limitele sale critica noțiunii de operă, îndreptată de actualii moderni împotriva artei tradiției și a plăcerii culturale burgheze, legată de ea. În tot cazul, o operă apare în acest sens, ceea ce este, evident, o trăsătură comună. Opera ca obiectiv intențional al unui efort reglat este pusă în libertate, ca fiind ceea ce este, o dată scăpată din strânsoarea actului producător.¹ Pentru că lucrarea este, prin definiție, destinată utilizării. Platon obișnuia să accentueze ideea că știința și capacitatea producătorului sînt subordonate utilizării și depind de cunoștințele celui ce preia întrebuințarea⁹. Corăbierul indică ce trebuie să construiască constructorul de corăbii. Acesta e vechiul exemplu platonice. Conceptul de operă trimite, așadar, la o sferă a utilizării comune și, prin aceasta, la o înțelegere comună, la o comunicare în înțelegere. Or, adevărata problemă este în ce fel se distinge „arta” de artele mecanice, în cadrul acestei noțiuni generale de aptitudine a producerii.

Răspunsul dat în Antichitate – care ne va mai da încă de gândit – este că aici e vorba de o procedare imitativă, de imitație.

* *Metafizica*, E 1, 1025 b 18 sqq.

* *Politeia*, 601 d, e.

Imitația este raportată în acest caz la orizontul gener al *physis*-ului, al naturii. Artă este „posibilă” deoarece natur în procedarea ei modelatoare, mai lasă ceva de configurat, la spiritului omenesc un spațiu gol de configurare, pentru a fi umple. Întrucât ceea ce noi numim „artă” este însă împovărat de tot felul de aspecte enigmatice față de activitatea plămădită generală a actului de producere, în măsura în care „opera” nu este „realmente” ceea ce reprezintă, ci funcționează numai în mod imitativ – de aceste împrejurări sînt legate o mulțime de probleme filosofice extrem de subtile și, înainte de toate, problema aparenței de ființare. Ce înseamnă faptul că aici nu este produs nimic real, ci un lucru a cărui „întrebuințare” nu este una adevărată, ci se împlinește în chip propriu, insistînd asupra contemplării aparenței? Este limpede, mai întîi, că nu putem aștepta nici un ajutor nemijlocit din partea grecilor, dacă – cel mai bun caz – ei înțeleg ceea ce noi numim „artă” ca pe un fel de imitație a naturii. O asemenea imitare nu comportă desigur, nimic din scurtcircuitarea naturalistă sau realistă a teoriei moderne a artei. Lucrul acesta îl poate confirma și un celebru citat din *Poetica* lui Aristotel, în care el spune: „Poezia este mai filosofică decît istoria”¹⁰. Deoarece, în timp ce istoria relatează cum s-au petrecut lucrurile, poezia ne povestește cum se pot întîmpla întotdeauna. Ea ne învață să vedem generalul în comportamentul și suferința umană. În mod evident însă generalul este tema filosofiei și astfel artă este mai filosofică decît istoria, fiindcă se referă la general. Este, oricum, o primă indicație pe care ne-o dă moștenirea antică.

O indicație de o însemnătate cu mult mai mare, care trimite și dincolo de granițele esteticii noastre contemporane, ne-o dă cea de-a doua parte a punerii noastre de acord în privința cuvîntului „artă”. Artă înseamnă „artă frumoasă”. Dar ce este frumosul?

Conceptul de frumos îl întîlnim și astăzi în felurite împrejurări în care continuă să trăiască ceva din vechiul și, pînă

10. *Poetica*, 9, 1451 b 4 *sqq.*

la urmă, grecescul înțeles al cuvântului *kalon*. Și noi asociem, în anumite împrejurări, conceptului de frumos faptul că ceva este recunoscut în public, prin uz și obicei sau oricum altfel, că este „prezentabil” și este determinat prin prestigiu. Continuă să trăiască în memoria limbii noastre expresia „moralitate frumoasă”, prin care idealismul german a caracterizat lumea statelor și a moravurilor grecești, în contrast cu mecanismul lipsit de suflet al mașinii statului modern (Schiller, Hegel). În cazul acesta, „moralitate frumoasă” nu înseamnă că ea e plină de frumusețe, adică de pompă și de splendoare decorativă, ci că ea prezintă și trăiește vizibil în toate formele vieții comune, pătrunzând cu ordinea sa întregul și făcând în acest fel ca omul să se întâlnească tot timpul pe sine în propria sa lume. O determinare convingătoare a „frumosului” continuă să fie și pentru noi faptul că el este susținut astfel de recunoașterea și sentimentul tuturor. Chiar și pentru simțirea noastră cea mai greasă, conceptul de „frumos” include faptul că nu putem pune întrebarea de ce place. Frumosul se împlinește fără nici o relație de scop, fără vreo utilitate care ar fi de așteptat din partea sa, într-un fel de autodeterminare, și respiră bucuria de a se prezenta singur. Atît despre cuvînt.

Unde apare deci frumosul în așa fel încît această esență a lui să se împlinească în mod convingător? Ca să obținem din capul locului întregul orizont real al problemei frumosului și poate și al celei care vizează ceea ce este „arta”, trebuie să amintim că pentru greci cosmosul, rînduiala cerului reprezintă forma concretă, propriu-zisă, a frumosului. Există un element pitagoreic în ideea grecească de frumos. În ordonarea regulată a cerului găsim una dintre cele mai mari evidențe ale ordinii din cîte există. Periodicitatea anilor, lunilor și alternanța zi/noapte alcătuiesc constantele sigure ale trăirii ordinii în viața noastră – în contrast tocmai cu ambiguitatea și caracterul schimbător al propriei noastre comportări și agitații omenești.

Conceptul de frumos, în special în gîndirea lui Platon, capătă în această orientare o funcție de puternică iluminare a problemicii noastre. În dialogul *Phaidros*, Platon descrie, sub forma

unui mare mit, menirea omului, mărginirea lui în raport cu divinitatea și ruina sa prin povara pămînteană a existenței noastre trupesti și instinctive. El descrie cortegiul măreț al tuturor sufletelor, în care se oglindește procesiunea nocturnă a constelațiilor. Este un fel de plimbare cu un car pe culmea firmamentului, sub conducerea zeilor olimpici. Sufletele omenești conduc și ele atelaje, urmîndu-i pe zeii care fac zilnic această procesiune. Sus, pe culmea firmamentului, se deschide apoi priveliștea asupra adevăratei lumi. Ceea ce se poate vedea acolo nu mai e agitația dezordonată și schimbătoare a așa-numitei experiențe pămîntești pe care o trăim privind lumea ci adevăratele constante și configurări statornice ale ființei. Pe cînd zeii se dedică în întregime contemplării ei, atunci cînd înțîlnesc adevărata lume, sufletele oamenilor sînt tulburate întrucît constituie un atelaj de suflete dezordonat; elementul instinctiv din psihicul uman tulbură privirea – ele nu pot arunca decît o privire trecătoare, de o clipă, asupra acelor rînduiri veșnice, după care se prăbușesc pe pămînt și sînt despărțite de adevăr, din care păstrează doar o amintire cu totul vagă. Și acum urmează ceea ce am de povestit. Există pentru sufletul surghiunit în greutatea teluricului, pentru acest suflet care și-a pierdut, ca să zicem așa, aripile, încît nu se mai poate avînta spre înălțimile adevărului, o experiență în care aceste aripi încep să-i crească din nou, dîndu-i posibilitatea să se înalțe. Este experiența iubirii și a frumosului, a iubirii de frumos. În minunate evocări, puternic baroce, Platon gîndește această trăire a iubirii născînd laolaltă cu întrezărirea spirituală a frumosului și a adevăratelor ordonări ale lumii. Datorită frumosului reușim să ne aducem aminte multă vreme de adevărata lume. Aceasta e calea filosofiei. El numește frumos ceea ce strălucește și atrage mai mult, cu alte cuvinte, vizibilitatea idealului. Ceea ce strălucește în acest fel mai înainte de orice, ceea ce are în sine o asemenea lumină a adevărului și a autenticității convingătoare este ceea ce recunoaștem cu toții ca frumos în natură și în artă și care ne smulge încuviințarea : „Acesta este adevărul”.

Preluăm din această poveste, ca indicație importantă, faptul că frumosul nu constă în a fi situat în fața realității și în contrast cu ea; dimpotrivă, frumusețea, oricât de neașteptată și de înfricoșătoare, este un fel de cheazășie că, în pofida dezordinii și anarhiei, a imperfecțiunilor, răutăților, strîmbătăților și a convingerilor sale funeste, adevărul nu se găsește la o depărtare inaccesibilă, ci ne iese în întâmpinare. Funcția ontologică a frumosului este de a închide prăpastia dintre ideal și real. Astfel, epitetul aplicat artei, acela de a fi o „artă frumoasă”, ne arată o a doua indicație esențială pentru reflecția noastră.

Un al treilea pas ne duce nemijlocit la ceea ce numim „estetica” în istoria filosofiei. Estetica este o invenție foarte târzie și întârzie — în mod destul de semnificativ — cu desprinderea frumosului eminent de artă din legătura sa cu dexteritățile și cu îndemnul funcției aproape religioase pe care o au pentru noi conceptul și obiectul artei.

Ca disciplină filosofică, estetica s-a născut abia în secolul XVIII-lea, adică în epoca raționalismului, provocată în mod direct de însuși raționalismul modern, ce se ridică pe baza înțelegerii naturii constructive, așa cum au fost ele dezvoltate în secolul al XVII-lea și care determină pînă astăzi înfățișarea frumosului nostru, transformîndu-se în tehnică într-un ritm ce ne este respirația.

Ce a determinat filosofia să reflecteze asupra frumosului? În raport cu orientarea generală raționalistă, potrivit legității matematice a naturii și importanței sale pentru stăpînirea forțelor acesteia, experiența frumosului și a artei pare un domeniu arbitrarului subiectiv extrem. Aceasta a fost marea operă de desțelenire a secolului al XVII-lea. Într-adevăr, ce poate să explice aici fenomenul frumosului? Oricum, amintirea Antichității ne poate arăta limpede că în frumos și în artă întîlnim o semnificație ce depășește tot ce este inteligibil. Cum este posibil adevărul acestora? Alexander Baumgarten, fondatorul esteticii filosofice, vorbea de o „*cognitio sensitiva*”, de o cunoaștere sensibilă. În primul rînd, „cunoașterea sensibilă” constituie un paradox pentru marea tradiție despre cunoaștere, pe

care o cultivăm de la greci încoace. Totdeauna cunoașterea înseamnă ceva abia atunci când depășește relativitatea senzorial-subiectivă și când rațiunea înțelege generalul și logicul din lucruri. În particularitatea sa, sensibilul apare atunci doar ca un simplu caz al unei legități generale. Or, faptul că socotim ceea ce ne întâmpină doar ca pe un dat așteptat și-l înregistrăm ca pe un caz a ceva general nu reprezintă, cu siguranță, trăirea frumosului, nici în natură și nici în artă. Un apus de soare care ne farmecă nu e un caz de apusuri ale soarelui, este acest apus unic, care ne înfățișează „tragedia cerului”. Abia în domeniul artei este cu totul de la sine înțeles că opera artistică nu este trăită ca atare numai când este ordonată în alte serii. „Adevărul” său, cel pe care îl are pentru noi, nu constă într-o legitate generală ce ajunge la reprezentare în ea. „*Cognitio sensitiva*” vrea să spună mai degrabă că și în ceea ce este, aparent, doar particularul experienței senzoriale și pe care obișnuim să raportăm întotdeauna la un general, ceva ne reține brusc la vederea frumosului, obligându-ne să zăbovim la ceea ce aparține individual.

Ce ne interesează aici? Ce este recunoscut? Ce este atât de important și semnificativ în acest obiect izolat, încât poate ridica pretenția contrară de a fi și adevăr, ca și pe aceea că numai „generalul” – precum legile naturii formulabile matematic – este adevărat? E de datoria esteticii filosofice să găsească un răspuns la această întrebare¹¹. Pentru a chibzui asupra acestei problematici care îi este proprie, mi se pare util să ne punem chestiunea astfel: care dintre arte promite să ne dea răspunsul cel mai potrivit la această întrebare? Știm cât de variat este spectrul creațiilor artistice omenești, cât de diferite sînt, să zicem, retorica sau muzica – arte tranzitive – față de cele statutare, adică artele plastice și arhitectura. Mediile în care operează aici configurarea umană o fac să apară într-o lumină foarte diferită. Un răspuns ni se anunță dinspre latura

11. Cf. Alfred Baeumler, introducerea la *Kants Kritik der Urteilskraft. Ihre Geschichte und Systematik*, vol. I, Halle, 1923.

istorică. Baumgarten definea estetica și ca „*ars pulchre cogitandi*”, arta de a cugeta frumos. Cine este atent își dă seama imediat că formularea aceasta este o construcție analogică după definiția retoricii ca „*ars bene dicendi*”, arta de a vorbi bine. Nu este întâmplător. Retorica și poetica sînt conexe din vremuri străvechi și, într-un anumit fel, retorica deține aici înfișetatea. Ea este forma universală a comunicării umane, cea care și astăzi determină viața noastră socială incomparabil mai profund decît știința. Pentru retorică, definiția clasică: „*ars bene dicendi*”, ca artă de a vorbi bine, este imediat convingătoare. Baumgarten și-a sprijinit în mod evident definiția esteticii pe această definiție a retoricii, numind-o arta de „a cugeta” frumos. Există aici o importantă indicație asupra faptului că artele vorbirii au poate o funcție specială pentru soluționarea sarcinilor pe care ni le-am propus. Lucrul este cu atît mai important cu cît conceptele predominante sub care organizăm unele considerații estetice sînt orientate, de regulă, invers. Arta plastică este cea după care se orientează aproape întotdeauna reflecția noastră și la care aplicăm cel mai ușor conceptualitatea [*Begrifflichkeit*] noastră estetică. Faptul acesta este bine întemeiat, nu numai datorită simplei posibilități de trimitere la opera statuară, spre deosebire de procesul tranzitiv al unei piese de teatru, al unei bucăți muzicale ori al unei opere poetice – acestea existînd doar într-o murmurare trecătoare [*Vorüberrauschen*] –, ci, desigur, înainte de orice, fiindcă moștenirea platonice este mereu omniprezentă pentru gîndirea noastră despre frumos. Adevărata ființă este gîndită de Platon ca prototip, iar orice realitate fenomenală – ca o copie a unei însemeneia categorii prototipice [*Urbildlichkeit*]. Dacă îndepărtăm orice sens trivial, lucrul acesta are pentru artă ceva convingător. Ca să înțelegem experiența artei, sîntem ispitiți astfel să ne întoarcem în profunzimile fondului lexical mistic și să îndrăznim cuvinte noi, precum „*imaginea contemplată*” [*das Anbild*]. Situația e de așa natură – și este unul și același proces – de parcă din lucruri am zări imaginea și parcă ne închipuim imaginea în lucruri. Astfel, imaginația, puterea omului

de a-și închipui o imagine, este cea după care se orientează înainte de toate, reflecția estetică.

Or, aici se plasează marea realizare a lui Kant, prin care acesta îl lasă cu mult în urmă pe întemeietorul esteticii, prekantianul raționalist Alexander Baumgarten. Kant a fost cel dintâi care a recunoscut în experiența frumosului și a artei o problematică aparte a filosofiei. El a căutat un răspuns la întrebarea ce anume trebuie să fie obligatoriu în experiența frumosului și nu exprimă doar o simplă reacție de gust subiectivă atunci când „găsim că ceva e frumos”. Nu există aici nici o generalitate așa cum e aceea a legității naturale, ce face explicabilă unicitatea obiectului ce ne întâmpină senzorial, ca un caz. Ce fel de adevăr, care devine comunicabil, ne întâmpină în frumos? Cu siguranță, nu un adevăr și nu o generalitate pentru care am putea întrebuița generalitatea conceptului ori a intelectului. Cu toate acestea, genul de adevăr pe care-l întâlnim în experiența frumosului ridică în mod clar pretenția de a nu fi valabil doar în plan subiectiv. Altminteri, ar însemna să fie lipsit de orice obligativitate și exactitate. Cine găsește că ceva e frumos nu gîndește însă numai că lucrul acela îi place, așa cum, de pildă, o mîncare e pe gustul său. Când găsesc că ceva e frumos, atunci socotesc că *este* frumos. Ca să mă exprim împreună cu Kant: „pretind adeziunea oricui”. Pretenția aceasta că oricine trebuie să fie de acord nu înseamnă că eu îl pot convinge ținîndu-i o cuvîntare. Nu aceasta e forma în care chiar un bun-gust poate deveni general. Trebuie să fie cultivat mai degrabă simțul fiecărui individ pentru frumos, așa încît să devină distincte pentru el frumosul și mai-puțin-frumosul. Ceea ce nu se întîmplă în sensul că am putea aduce motive bune ori chiar dovezi convingătoare pentru propriul gust. Domeniul criticii de artă care întreprinde așa ceva se situează indecis între o stabilire „științifică” și un simț al calității ce nu poate fi înlocuit prin nici un fel de „științificizare” [*Verwissenschaftlichung*], care să decidă judecata. „Critica”, adică disocierea frumosului de mai-puțin-frumos, nu este de fapt o judecată ce survine ulterior, nici una de subordonare a

umosului" unor concepte și nici una de evaluare calitativă comparativă; ea este trăirea frumosului însuși. Este semnificativ faptul că „judecata de gust”, adică aprecierea unui obiect drept frumos, rezultată din fenomen și cerută fiecăruia, este intrată de Kant în primul rînd prin frumosul natural, și prin opera de artă. Această frumusețe „lipsită de semnificație” este cea care ne previne să nu reducem frumosul artei la concepte¹².

Ne referim aici la tradiția filosofică a esteticii doar ca la un indicator pentru problematica pe care ne-am elaborat-o: în ce ne putem reduce ceea ce a fost arta și ceea ce este ea azi la un concept comun, care să le cuprindă pe amîndouă? Problema este că nu putem vorbi nici despre o mare artă, care ar aparține integral trecutului, nici despre o artă modernă, care ar fi pentru lumea noastră, după respingerea oricărui dat semnificativ, o artă „pură”. Este o situație ciudată. Dacă ne transpunem o clipă în înțelegerea reflexivă și ne gîndim ce înțelegem prin „artă” și despre ce anume vorbim referindu-ne la „artă”, rezultă un paradox. În măsura în care avem în vedere așa-numita artă antică, aceasta era o producere de opere ce nu erau înțelese în primul rînd ca artă, ci drept configurații ce puteau fi întîlnite în unele domenii ale vieții religioase sau chiar laice, ca o împotrivire a propriei lumi vitale și a acțiunilor ei care ieșeau în evidență: cele ale cultului, ale reprezentării stăpînitorilor și ale celor de acest gen. În momentul în care conceptul de „artă” a pătat însă timbrul nostru propriu și opera de artă a început să fie de sine stătătoare, desprinsă de toate relațiile cu viața, când arta a devenit artă, adică un *musée imaginaire*, în accepțiunea lui Malraux, cînd n-a mai vrut să fie altceva decît artă, început marea revoluție, accentuată în modernism pînă la detașarea de toate tradițiile conținutistice ale tabloului [„*inhaltstraditionen*”] și de mărturiile inteligibile, devenind neînțelegibilă în ambele sensuri: mai este aceasta artă? Și, în

(Cf. în legătură cu aceasta, în volumul de față, „Intuiție și plasticitate”, precum și *Wahrheit und Methode* (Ges. Werke, vol. I), pp. 48 sqq.

plus, mai ține aceasta, în genere, să fie artă? – Ce se ascunde în spatele acestei situații paradoxale? Este vreodată arta nimic altceva decât artă?

Am dobândit o anumită orientare pentru a avansa pe drumul acesta, deoarece Kant a apărut cel dintâi autonomia esteticului împotriva scopului practic și a conceptului teoretic. A făcut-o prin vestita formulare a „plăcerii dezinteresate”, care ar fi plăcerea pentru frumos. Bineînțeles, „plăcere dezinteresată” înseamnă a nu fi interesat în mod practic de ceea ce este reprezentat sau aparent. „Dezinteresat” se referă, așadar, numai la marcarea atitudinii estetice, la faptul că este lipsit de sens sau ne punem o întrebare privind utilitatea: „La ce servește că ne bucurăm de ceea ce ne bucurăm?”.

Aceasta rămîne, desigur, descrierea unui acces relativ exterior la artă, și anume experiența gustului estetic. Oricine știe că gustul reprezintă momentul nivelator în experiența estetică. Avînd această calitate, el este distins totuși și ca „simț comun” cum spune Kant pe bună dreptate¹³. Gustul este comunicativ – el reprezintă ceea ce ne marchează pe toți mai mult sau mai puțin. În domeniul esteticului, un gust individual-subiectiv este, evident, ceva lipsit de sens. În această privință, îi datorăm lui Kant o primă înțelegere a cerinței estetice de a avea valoare și de a nu fi subsumate totuși unui concept de scop. Care sînt însă experiențele în care acest ideal al unei plăceri „libere” și dezinteresate se împlinește cel mai mult? Kant se gîndește la „frumosul natural”, de exemplu la desenul frumos al unei flori sau la ceva de genul unui tapet decorativ, al cărui joc de linii ne procură o anumită creștere a sentimentului vital. Misiunea artei decorative e, printre altele, aceea de a se juca în acest fel. Frumoase și nimic altceva decât frumoase sînt fie lucrurile din natură, în care oamenii nu plasează nici un sens, fie lucruri ale propriei configurări umane, care se sustrag conștient oricărei înregistrări de sens, fiind doar un joc de forme și culori. Aici nimic nu trebuie să fie cunoscut sau recunoscut. Căci nu există

13. *Critica facultății de judecare*, §§ 22, 40.

nimic mai înspăimîntător decît un tapet bătător la ochi, ale cărui conținuturi de imagini, luate în parte, atrag într-adevăr atenția asupra lor, ca reprezentare imagistică. Visurile provocate de febră în copilăria noastră ne pot spune ceva despre arta. Ceea ce contează în această descriere este faptul că aici intră în joc numai mișcarea estetică a plăcerii, fără o cuprindere cu mintea, adică fără ca ceva să fie văzut ori înțeles ca fiind ceva. Aceasta este totuși descrierea corectă a unui caz extrem. Prin el devine limpede faptul că ceva este receptat cu satisfacție estetică fără să fi fost raportat la un dat semnificativ, comunicabil în cele din urmă conceptual.

Totuși, nu aceasta este chestiunea care ne neliniștește. Fiindcă problema vizată de noi se pune astfel: ce este arta? – și cu siguranță, în acest caz, nu ne gîndim la forma trivială a meșteșugului decorativ. Designerii pot fi, se înțelege, artiști însemnați, dar ei au – potrivit funcției lor – sarcina de a servi la ceva. Or, Kant a distins tocmai acea frumusețe propriu-zisă, sau, așa cum a numit-o el, „frumusețea liberă”. „Frumusețea liberă” înseamnă, așadar, frumusețea fără concept și fără semnificație. Bineînțeles, nici Kant n-a vrut să spună că idealul artei ar fi să creeze o astfel de frumusețe lipsită de semnificație. Ne găsim într-adevăr întotdeauna, în cazul artei, într-o anumită tensiune între „aspectualitatea” [*Aspekthaftigkeit*] contemplării și a imaginii contemplate – „Anbild”, cum am numit-o noi – și semnificație, pe care o înțelegem bănuind-o în opera de artă și pe care o recunoaștem după ponderea ce o are pentru noi orice asemenea întîlnire cu arta. Pe ce se întemeiază această semnificație? Ce este plusul acela care se adaugă și prin care, după cum se știe, arta devine ceea ce este? Kant n-a vrut să determine acest plus sub raportul conținutului; acest lucru este într-adevăr cu neputință, din motive pe care le vom examina. Marele său merit a fost însă acela că nu s-a oprit la simplul formalism al „judecății de gust pure”, ci a depășit „punctul de vedere al gustului” în favoarea „punctului de vedere al geniului”¹⁴.

14. Cf. analiza mea din *Wahrheit und Methode* (Ges. Werke, vol. I), pp. 58 sqq.

Secolul al XVIII-lea desemna în mod intuitiv prin „geniu” breșu produsă de Shakespeare în gustul epocii, impregnat de clasicismul francez. Lessing a fost cel care, împotriva esteticii bazată pe reguli a clasicismului, specifică tragediei franceze – de altminteri, într-un mod foarte părtinitor –, l-a sărbătorit pe Shakespeare ca pe un glas al naturii, al cărei spirit creator s-ar întrupa ca geniu și în geniu¹⁵. Într-adevăr, geniul este înțeles și de către Kant ca o forță a naturii – el numește geniul „favoritul naturii”, adică cel care este favorizat de aceasta în așa fel încât creează, întocmai ca ea, nu într-o adaptare conștientă la niște reguli, ceva care e de asemenea factură de parcă ar fi făcut după reguli – ba chiar mai mult: ca și când ar fi ceva nemaivăzut, creat după niște reguli neînțelese încă vreodată. Aceasta este arta: ea creează ceva ireproșabil, fără să producă acel ceva după toate regulile. În același timp, determinarea artei ca o creație a geniului nu trebuie separată, în nici un caz, de congenialitatea receptorului. Ambele sînt un joc liber.

Un astfel de joc liber al imaginației și al intelectului era și gustul. Este același joc liber, cu deosebirea că este dotat cu altă pondere în creația operei de artă, întrucît în spatele creațiilor imaginației se articulează conținuturi semnificative, ce se deschid înțelegerii – sau, cum se exprimă Kant, care permit „să adaugi cu gîndirea nespuse multe”. Bineînțeles, aceasta nu trebuie să însemne că e vorba de noțiuni preconcepute, pe care doar le aplicăm pur și simplu în descrierea artei. Ar trebui să subordonăm generalului datul intuitiv, ca pe un caz al său. Nu aceasta este însă experiența estetică. Lucrurile se prezintă mai curînd altfel: într-adevăr, abia la contemplarea particularului, a operei individuale, conceptele „sînt puse în vibrație”, cum se exprimă Kant – o expresie frumoasă care provine din limbajul muzicii secolului al XVIII-lea și care face aluzie îndeosebi la efectul oscilatoriu particular și durabil al instrumentului preferat al secolului respectiv, al clavicordului; efectul special al

15. Cf. Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt, ed. a IV-a, 1970.

creșterea constă în faptul că sunetul durează încă mult timp după ce a fost atinsă coarda. Evident, Kant vrea să spună că funcția conceptului este de a forma un soi de cutie de rezonanță, care poate articula jocul imaginației. Până aici, toate bune. Și idealismul german în ansamblu a recunoscut semnificația sau ideea – ori cum vrem să-i zicem – în fenomen, fără a face în acest scop din concept punctul de referință propriu-zis al experienței estetice. Putem rezolva însă astfel problema noastră, a unității dintre tradiția artei clasice și arta modernă? Cum vrem să înțelegem rupturile formale ale creației artistice moderne, jocul ei cu toate conținuturile, împins atât de departe încât așteptările noastre sînt constant înșelate? Cum vom înțelege ceea ce artiștii actuali sau anumite orientări ale artei de azi desemnează într-adevăr ca fiind anti-artă – acel „*happening*”? Cum vom înțelege de aici faptul că Marcel Duchamp prezintă un obiect utilitar, izolîndu-l brusc, provocînd în acest mod un fel de atracție-șoc estetică? Nu putem spune pur și simplu: „Ce exces grosolan!”. Duchamp a descoperit o dată cu aceasta ceva din condiționările trăirii estetice. Dar cum vom înțelege să ne folosim de mijloacele esteticii clasice, în fața acestui experiment al artei zilelor noastre? Pentru asta e nevoie, în mod evident, de o retrospectivă referitoare la mai multe experiențe umane fundamentale. Care este baza antropologică a experienței noastre cu privire la artă? Problema aceasta se cuvine să fie dezvoltată prin utilizarea conceptelor de „joc”, „simbol” și „sărbătoare”.

I

Este vorba, în special, de conceptul de „joc”. Prima evidență pe care trebuie s-o căpătăm e aceea că jocul constituie o funcție elementară a vieții omenești, așa încît cultura umană nu poate fi gîndită, în general, fără un element ludic. Faptul că practica religiei umane în cult include un element de joc a fost accentuat încă de mult de gînditori ca Huizinga, Guardini și

alții. Este folositor să evocăm, în structurile sale, calitatea jocului omenesc de a fi un dat elementar, pentru ca elementul ludic din artă să nu fie văzut numai negativ, ca eliberare de obligațiile unui scop, ci ca un impuls liber. Când vorbim despre joc și ce implică aceasta? Cu siguranță, ne referim la joc, mai întâi ca la acel du-te-vino al unei mișcări constant repetate; să ne gândim doar la anumite expresii, cum ar fi „jocul de lumini” sau „jocul valurilor”, în care apare un asemenea dus-întors continuu, un du-te-vino, adică o mișcare nelegată de vreun țel. Este evident că ceea ce caracterizează un du-te-vino e faptul că nici una dintre extremități nu reprezintă scopul mișcării, la care ea să intre în repaus. Este clar apoi că pentru o asemenea mișcare e nevoie de un spațiu de joc. Lucrul acesta ne va da de gândit, în mod special, în problema artei. Libertatea mișcării avută în vedere aici include apoi faptul că această mișcare trebuie să aibă forma automișcării. Automișcarea constituie, într-adevăr, caracterul fundamental a ceea ce e viu. Acest lucru l-a descris deja Aristotel, dînd expresie gândirii tuturor grecilor. Tot ce este viu are în sine imboldul mișcării, este automișcare. Or, jocul apare ca o automișcare ce nu urmărește niște scopuri sau niște obiective, ci înțelege mișcarea ca fiind mișcare, reprezentînd, altfel spus, un fenomen al preaplinului, al autoreprezentării ca ființă vie. Este ceea ce vedem în natură: jocul țințarilor, să spunem, ori toate spectacolele de mișcare ludică pe care le putem observa în lumea animalelor, îndeosebi a celor tinere. Toate decurg, evident, din caracterul elementar de preaplin, ce tinde insistent spre reprezentare. Specificul jocului uman e însă acela că el poate include și rațiunea – această trăsătură proprie omului de a-și propune scopuri și de a putea tinde conștient către ele – și poate depăși caracteristica rațiunii ce-și propune țeluri. Tocmai în aceasta constă umanitatea [*Menschlichkeit*] jocului omenesc: își disciplinează și își ordonează singur, ca să zicem așa, mișcările jocului în jocul mișcărilor, ca și cînd ar exista niște scopuri – de pildă, cînd un copil numără de cîte ori poate lovi cu mingea pămîntul, fără a o scăpa.

Rațiunea este cea care își pune sieși reguli aici, sub forma comportării lipsite de scop. Copilul e nefericit dacă mingea îi cade în mână la a zecea lovitură și e mândru ca un rege dacă ea sare de treizeci de ori. Această raționalitate lipsită de scop din jocul omenesc reprezintă o trăsătură a fenomenului, care ne va fi de ajutor mai departe. Se vede aici, mai ales în fenomenul de repetiție ca atare, că este vorba despre o identitate, despre unitatea de a fi același [*Selbigkeit*]. Țelul care rezultă este, ce-i drept, o conduită fără scop, dar comportarea aceasta este gândită în ea însăși, ca atare. Tocmai asta înseamnă jocul. Ceva poate înțeles în acest mod cu greu, cu ambiție și cu cea mai meritorie dăruire. Este un prim pas pe calea spre comunicarea umană: dacă ceva este reprezentat aici – fie și numai mișcarea însăși a jocului –, atunci și pentru spectator e valabil faptul că „se referă” la acel ceva, așa cum eu însumi îmi apar în joc ca un spectator. Funcția reprezentării prin joc nu constă atât în faptul că finalul nu este unul aleatoriu, cât în acela că mișcarea de joc este determinată în cutare sau cutare mod¹⁶. Jocul este deci, la urma urmelor, o autoreprezentare a mișcării de joc.

Îmi îngădui să adaug: o asemenea determinare a mișcării de joc înseamnă totodată că actul ludic pretinde totdeauna o participare la joc. Chiar și spectatorul care privește, să zicem, un copil ce se joacă încoace și încolo cu mingea nu poate face altfel. Dacă îl „însoțește” cu adevărat, împrejurarea nu-i nimic altceva decât „*participatio*”, colaborarea interioară la această mișcare repetitivă. Acest lucru devine foarte vizibil deseori la formele superioare ale jocului: e de-ajuns să privim o dată, la televizor de pildă, publicul la un meci de tenis. E o adevărată răsucire a gâtului. Nimeni nu se poate abține să nu participe la joc. – Mi se pare deci un al doilea moment important faptul că jocul este o comportare comunicativă și în sensul că nu cunoaște, propriu-zis, o distanță între cel ce joacă și cel ce privește jocul din fața sa. Spectatorul este evident mai mult

16. Cf. în legătură cu aceasta, articolul precedent, „Jocul artei” și paginile corespunzătoare din *Wahrheit und Methode* (Ges. Werke, vol. I), pp. 107 sqq.

decît un simplu observator care urmăreşte ce se petrece în faţa lui; el „participă” la joc – e o parte din acesta. Fireşte, în cazul unor forme simple de joc, n-am ajuns încă la jocul artei. Sper că am arătat însă că doar un pas ne mai desparte de acesta, pasul ce ne poartă de la dansul celtic la celebrarea cultului, înţeleasă ca reprezentare. Şi nu mai e decît un pas ce ne duce de acolo la punerea în libertate a reprezentării, de exemplu la teatru, care a apărut din această relaţie de cult, ca reprezentare a sa. Ori la arta plastică, ale cărei funcţii ornamentale şi expresive îşi au originea, în ansamblu, într-un context vital religios. Se prefac unele într-altele. Faptul acesta ni-l confirmă însă ceva comun în ceea ce am analizat la joc, şi anume că acolo ceva este gîndit *drept ceva* chiar şi cînd nu-i nimic conceptual, cu sens ori cu scop, ci doar pura prescripţie de mişcare autoimpusă.

Lucrul acesta mi se pare extrem de important pentru discuţia actuală a artei moderne. E vorba, în cele din urmă, de cheştiunea operei. Dorinţa de a anula distanţa la care se menţine opera de artă în raport cu lumea spectatorilor, a consumatorilor, un anumit public este un imbold fundamental al artei moderne. Nu încapă nici o îndoială că cei mai importanţi dintre artiştii ultimilor cincizeci de ani şi-au îndreptat strădaniile tocmai în sensul suprimării acestei distanţe. Să ne gîndim, de exemplu, la teoria teatrului epic a lui Bertolt Brecht, care a combătut în mod expres cufundarea în visul teatral, ca pe un surogat al conştiinţei de solidaritate umană şi socială; el a distrus în mod conştient realismul scenic şi aşteptarea unor caractere, pe scurt, identitatea a ceea ce se aştepta de la o piesă. S-ar putea recunoaşte însă, în orice formă de experiment artistic modern, motivul transformării distanţării privitorului într-o stare de afectare, ca participant la joc.

Înseamnă oare că opera nu mai există? Într-adevăr, mulţi artiştii actuali – precum şi esteticienii care îi urmează – pun problema renunţării la unitatea operei. Dar dacă ne întoarcem cu gîndul înapoi, la ceea ce am stabilit despre jocul omenesc, constatăm că am găsit chiar şi acolo o primă experienţă de raţionalitate, să zicem, în respectarea unor reguli autoimpuse,

în identitatea a ceea ce oamenii caută să repete. Încă de aici era în joc ceva asemănător identității hermeneutice – și această identitate rămîne inatacabilă, în mod cu totul justificat, pentru jocurile artei. Este o eroare să se creadă că unitatea operei înseamnă închidere în fața celui care i se adresează și la care ajunge. Identitatea hermeneutică a operei e întemeiată mult mai profund. Pînă și ceea ce este mai fugitiv și irepetabil este găsit în calitatea de a fi același, cînd apare sau este valorificat cu experiență estetică. Să luăm cazul unei improvizații la orgă. Nu vom mai auzi nicicînd această improvizație unică. Organistul însuși abia dacă mai știe, după aceea, cum a cîntat și nimeni nu i-a consemnat prestația. Cu toate acestea, toți spun : „A fost o interpretare sau o improvizație genială” – ori, într-un alt caz : „Azi a fost ceva cam șters”. Ce înțelegem prin aceasta ? Evident, ne referim la improvizație. Ceva „durează” [*stehen*] pentru noi, este ca o operă, nu e doar un simplu exercițiu de digitație al organistului. Altminteri nu i-am aprecia calitatea sau lipsa de calitate. Astfel, identitatea hermeneutică este aceea care întemeiază unitatea operei. În calitatea mea de înțelegător, trebuie să identific. Pentru că a existat acolo ceva ce am apreciat, ce „am înțeles”. Identific ceva drept ceea ce a fost ori ceea ce este și singură această identitate constituie sensul operei.

Dacă ceea ce spun e just – și cred că are evidența adevărului –, atunci nu poate fi cu puțință vreo producție artistică, care să nu „socotească” totdeauna, în același fel, ceea ce se produce drept ceea ce este. Chiar și acel exemplu extrem al unei aparaturi oarecare – nu era decît un suport pentru sticle – prezentate brusc ca operă, cu un efect atît de mare, confirmă acest lucru. El își are determinarea în efectul său și ca acest efect care a avut loc o dată. Probabil că nu va fi o operă durabilă, în sensul durabilității clasice, dar în sensul identității hermeneutice este, desigur, o „operă”.

Conceptul de operă nu este nicidecum legat de idealurile armoniei clasice. Dacă există și cu totul alte forme, în care are loc identificarea prin asentiment, va trebui să ne întrebăm

mai departe prin ce se produce, de fapt, această nouă solicitare [*Angesprochenwerden*]. Mai este cuprins aici însă și un alt moment. Dacă aceasta este identitatea operei, atunci a existat întotdeauna o receptare reală, o trăire reală a operei de artă numai pentru cel care „participă la joc”, adică pentru cel care inventează o prestație proprie, acționînd. Cum se petrece acest lucru de fapt? Doar nu printr-o simplă reținere a ceva în memorie. Există și în acest caz identificare, însă nu aceea adeziune specială prin care „opera” înseamnă ceva pentru noi. Ce este datul acela prin care o „operă” își are identitatea sa ca operă? Ce face din identitatea sa – cum am mai putea-o numi – una hermeneutică? Această nouă formulare presupune în mod vădit că identitatea sa constă tocmai în faptul că există în ea ceva „de înțeles”, că ține să fie înțeleasă drept ceea ce „crede” sau „spune”. Este o provocare lansată de „operă”, care își așteaptă împlinirea. Ea pretinde un răspuns ce nu poate fi dat decît de cel care a acceptat provocarea. Iar acest răspuns trebuie să fie propriul răspuns, pe care îl produce acționînd. Participantul la joc face parte din joc.

Știm cu toții din proprie experiență că, de pildă, audierea unui concert sau vizitarea unui muzeu constituie o exigență a celei mai înalte activități spirituale. Fiindcă, ce facem de fapt acolo? Există, desigur, deosebiri: în primul caz, avem de-a face cu o artă reproductivă, pe cînd în celălalt nu e vorba de nici o reproducere, ci pășim nemijlocit în fața originalelor care atîrnă pe pereți. Și după ce am trecut printr-un muzeu, nu ieșim din el cu același sentiment vital cu care am intrat. Dacă am trăit într-adevăr o experiență de artă, lumca a devenit mai luminoasă și mai ușoară.

Determinarea operei ca punctul de identitate a recunoașterii, a înțelegerii, include apoi faptul că o atare identitate se asociază cu variația și cu diferența. Orice operă lasă, oarecum, pentru oricine o receptează, un spațiu de joc, ce trebuie umplut. Pot s-o demonstrez chiar cu niște idei teoretice clasice. Kant, de exemplu, are o teorie cu totul remarcabilă. El susține teza că în pictură adevăratul purtător al frumosului ar fi forma.

Impotrivă, culoarea ar fi o simplă excitație, adică o atingere (*Angerührtheit*) senzorială, care ar rămîne subiectivă și, în acest caz, n-ar privi configurarea propriu-zis artistică sau estetică¹⁷. Cine știe cîte ceva despre arta clasicistă – să ne gîndim, de pildă, la Thorvaldsen – va recunoaște că într-adevăr pentru această artă clasicistă, de o paliditate marmoreană, în prim-plan se află linia, desenul, forma. Teza lui Kant este, neîndoielnic, o judecată condiționată istoric. Niciodată n-am putea subscrive ideii potrivit căreia culorile sînt simple efecte de excitație. Deoarece știm că se poate construi și cu ajutorul culorilor, compoziția nu e limitată, în mod necesar, la linie și la forma conturului desenului. Însă aspectul unilateral al acestui gust condiționat din punct de vedere istoric nu ne interesează aici. Interesează doar ce anume vizează Kant, în mod evident, în acest caz. Pentru ce este forma remarcată în acest mod? Răspunsul este: pentru că trebuie să o desenăm cînd o vedem, pentru că trebuie s-o construim în chip activ, așa cum ne cere orice compoziție – cea desenată ca și cea muzicală, ca și spectacolul sau lectura. Este o stare continuă de co-laborare. Și, în mod vădit, tocmai identitatea operei ne invită la această activitate, ce nu e una arbitrară, ci dirijată și încadrată într-o anumită schemă, pentru toate împlinirile cu putință.

Să ne gîndim, de pildă, la literatură. A fost un merit al marelui fenomenolog polonez Roman Ingarden faptul că a elaborat această concepție pentru prima oară¹⁸. Cum arată, să zicem, funcția evocatoare a unei narațiuni? Iau un exemplu faimos: *Frații Karamazov*. Există acolo scara de pe care, după cum ni se spune, se prăbușește Smerdiakov. Lucrul acesta este descris într-un mod oarecare de Dostoievski. Știu astfel exact cum arată scara cu pricina. Știu în ce fel începe, cum se întindecă apoi, iar după aceea se rotește la stînga. Pentru mine lucrul acesta e clar ca lumina zilei și totuși știu că nimeni altul

¹⁷ *Critica facultății de judecare*, § 13.

¹⁸ Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, ed. a IV-a, 1972. Cf. în acest volum și „Despre contribuția poeziei la căutarea adevărului”.

nu mai „vede” scara la fel. Cu toate acestea, oricine lasă să acționeze asupra sa această artă narativă măiestrită va „vedea” la rîndul său foarte exact scara și va fi convins că o vede așa cum este ea. Acesta este spațiul liber pe care îl lasă opera poetică în cazul dat și pe care îl completăm, dînd urmare evoluției lingvistice a povestitorului. La fel stau lucrurile și în arta plastică. Este vorba de o acțiune sintetică. Trebuie să unificăm, să reunim mai multe date. „Citim” un tablou, după cum se spune de obicei, așa cum citim o scriere¹⁹. Începem să „descifrăm” un tablou ca pe un text. Nu tabloul cubist este cel care ne stabilește, în primul rînd, această obligație – oricum, cu o radicalitate mai drastică –, cerîndu-ne să „răsfoim”, ca să zicem așa, diferitele fațete ale aceluiași lucru, diferitele aspecte, încît la sfîrșit ceea ce este înfățișat apare pe pînză în multiplicitatea sa de fațete și, astfel, într-o nouă policromie și plastică. Dar noi nu „citim” tabloul numai la Picasso sau Braque ori la toți ceilalți cubiști de atunci. Totdeauna se întîmplă așa. Cine admiră, de exemplu, un Tizian sau un Velázquez, reprezentînd vreun Habsburg călare, și gîndește doar atît: „Ah, ăsta-i Carol Quintul”, acela n-a văzut nimic din tablou. E nevoie să-l construim, așa încît să fie citit, ca să spunem așa, cuvînt cu cuvînt, ca tablou, iar la sfîrșitul acestei construcții obligatorii, să adunăm totul în tablou, în care e prezentă semnificația ce consună cu el, aceea a unui stăpîn al lumii, în împărăția căruia soarele nu apunea niciodată.

Aș dori să afirm, așadar, în mod principal: totdeauna este vorba de o prestație a reflecției, de o realizare spirituală, indiferent dacă mă ocup de forme transmise ale creației artistice tradiționale ori sînt provocat de creația modernă. Realizarea construcției jocului de reflecție se găsește ca exigență în opera ca atare.

Din acest motiv, mi se pare o falsă opoziție să considerăm că există o artă a trecutului, pe care o putem gusta, și una a

19. Cf. articolul „Über das Lesen von Bauten und Bildern”, în *Kunst als Aussage*, pp. 331 sqq.

prezentului, în care trebuie să fim constrânși la colaborare, prin niște mijloace rafinate ale configurării artistice. Introducerea conceptului de joc avea drept scop tocmai să arate că jocul este participant la joc. Trebuie să fie valabil și pentru jocul artei faptul că nici aici nu există o separație principială între plăsmuirea operei propriu-zise și cel care trăiește plăsmuirea respectivă. Am sintetizat semnificația acestui lucru în cerința expresă că sîntem datori să învățăm să citim și operele artei clasice, care ne sînt familiare și sînt încărcate de semnificație prin tradiții conținutistice. A citi nu înseamnă numai a citi și a citi un cuvînt după altul, ci, înainte de toate, a îndeplini mișcarea hermeneutică constantă ce este dirijată de înțelegerea de sens [*Sinnerwartung*] a întregului și care se realizează în cele din urmă dinspre individual, în împlinirea acelui sens. Să ne gîndim cum se petrec lucrurile cînd cineva citește în fața altora un text pe care nu l-a înțeles. Nimeni nu va putea înțelege cu adevărat ceea ce el citește.

Identitatea operei nu este garantată prin determinări oarecare, clasiciste sau formaliste, ci este răscumpărată prin modul în care luăm asupra noastră, ca pe o sarcină, construcția operei înseși. Dacă acesta este țelul experienței artistice, atunci e cazul să ne amintim de contribuția lui Kant, care a demonstrat că aici nu e vorba de o raportare sau de o subordonare la un concept a unei plăsmuiri evidente, ce apare în particularitatea sa. Istoricul artei și esteticianul Richard Hamann a formulat cîndva această idee astfel: este vorba de „semnificația proprie a percepției”²⁰. Cu alte cuvinte, percepția nu mai este reglată în raporturi de viață pragmatice și pusă în funcțiune de ele, ci este acceptată și se reprezintă în propria sa semnificație. Pentru a avea formula cu un sens pe deplin valabil, trebuie să fie foarte clar ce înseamnă percepție. Ea nu se cade să fie înțeleasă, de exemplu – așa cum era evident pentru Hamann, în perioada finală a impresionismului –, ca fiind, ca să zicem așa, „pielea sensibilă a lucrurilor”, datul de care

²⁰ Richard Hamann, *Ästhetik*, Leipzig, 1911.

am depinde numai estetic. A percepe nu înseamnă că adunăm doar diferite impresii senzoriale, ci că „luăm ceva drept adevărat” [*wahrnehmen*]. Înseamnă însă că ceea ce se oferă simțurilor este văzut și luat *drept ceva*. Pornind astfel de la ideea că acesta e un concept prescurtat, dogmatic, pe care îl aplicăm în general ca etalon estetic, am ales, în cercetările mele, o formulare întru cîtva barocă, ce ar trebui să dea expresie dimensiunii profunde a percepției: „nondistincția [*Nichtunterscheidung*] estetică”²¹. Înțeleg de aici că e vorba de un mod de comportare secundar, în care ar trebui să facem abstracție de ceea ce ne este semnalat ca fiind semnificativ printr-o plăsmuire estetică și în care am vrea să ne limităm strict la aprecierea sa „pur estetică”.

Ar fi ca și cînd criticul unei reprezentații teatrale s-ar preocupa exclusiv de modalitatea prestației regizorale, de calitatea distribuției rolurilor și de altele de acest gen. Este foarte bine și corect dacă o face – dar nu acesta e modul în care devine vizibile opera însăși și semnificația pe care o capătă în reprezentație pentru un spectator. Tocmai nondistincția între felul particular în care o operă este reprodusă și identitatea operei aflată în spatele acestei reproduceri constituie experiența artistică. Și lucrul acesta nu e valabil numai pentru artele reproductive și pentru medierea pe care o conțin. Faptul că opera vorbește de fiecare dată într-un mod particular, fiind totuși una și aceeași, rămîne valabil întotdeauna, chiar și la o întâlnire repetată și variată a spectatorului cu aceeași operă. În cazul artelor reproductive, desigur, identitatea în diversitate trebuie să se împlinescă în două moduri, întrucît atît reproducerea, cît și originalul sînt expuse, fiecare în felul ei, identității și variației. Ceea ce am descris astfel ca nondistincție estetică alcătuiește în mod evident sensul propriu al jocului comun al inteligenței și al imaginației, pe care Kant l-a descoperit în „judecata de gust”. Este mereu adevărat că, fie și numai pentru a vedea ceva, trebuie să ne închipuim ceva despre ceea

21. *Wahrheit und Methode* (Ges. Werke, vol. I, pp. 122 sqq.).

ne vedem. Aici însă e un joc „liber”, ce nu vizează conceptul. Arent joc comun ne obligă să ne întrebăm ce este de fapt ceea ce ne construiește pe această cale a jocului liber dintre capacitatea generatoare de imagini și cea de înțelegere conceptuală. Ce este semnificația în care ceva este experimentabil și experimentat și fiind semnificativ? Orice teorie a imitației pure sau a copierii naturaliste trece, evident, pe lângă obiect. Cu siguranță, uneori n-a constituit esența unei mari opere artistice faptul că a ajutat pe deplin și fidel „natura” să capete o copie, un portret. Lucrurile s-au petrecut, în mod absolut sigur, totdeauna în așa fel – cum am arătat, de exemplu, amintind de Carol Quintul al lui Velázquez – încît în structura unui tablou se realizează o stilizare specifică. Așa sînt caii lui Velázquez, care nu ceva atît de particular, încît totdeauna ne gîndim mai întîi la căluțul de lemn din propria copilărie. Ce bine conlucrează înfața apoi orizontul acela luminos și privirea iscoditoare de strateg a suveranului acestui mare imperiu, ce bine se evidențiază aici semnificația particulară a percepției tocmai din acest joc comun al lor! Cel care ar întreba, de pildă: „Este calul reușit?” ori chiar: „Este Carol Quintul, acest suveran, reușit în fizionomia sa individuală?”, ar trece, neîndoielnic, cu privirea pe lângă opera de artă propriu-zisă. Prin exemplul acesta putem conștientiza adevărul că problema este excepțional de complicată. Ce înțelegem, de fapt? În ce fel vorbește opera și ce ne spune ea? Ca să ridicăm aici o stavilă împotriva oricărei teorii mimetice, e bine să ne amintim că avem această trăire estetică nu numai în fața artei, ci și a naturii. Este problema „frumosului natural”.

Kant, care a elaborat limpede autonomia esteticului, s-a orientat în primul rînd chiar după frumosul natural. Desigur, nu e lipsit de importanță faptul că găsim natura frumoasă. Faptul că în capacitatea generatoare a naturii ne iese înaintea, înflorită, frumusețea, ca și cum natura și-ar etala frumusețile pentru noi, este o experiență morală umană vecină cu miraculosul. Această trăsătură distinctivă umană – faptul că frumusețea naturii îi iese în întîmpinare – are la Kant un fundal

teologic creator, aceasta fiind și baza de la sine înțeles pornind de la care Kant înfățișează creația geniului, creația artistului, ca pe o creștere extremă a capacității pe care posedă natura, creația divină. Evident însă, frumosul naturii prezintă o indeterminare aparte, în declarația sa. Spre deosebire de orice operă de artă, în care totuși căutăm într-ună să recunoaștem sau să interpretăm ceva *drept ceva* – chiar dacă, poate, pentru a fi constrinși să renunțăm la acel ceva dinspre natură ni se adresează în mod semnificativ un fel de forță sufletească nedeterminată a solitudinii. Abia o analiză mai profundă a acestei experiențe în care descoperim că natura e frumoasă ne învață că, într-un anumit sens, aceasta e falsă aparență și că, într-adevăr, nu putem privi astăzi natura cu alți ochi, fiindcă sîntem oameni cu experiență și educație artistică. Să ne amintim felul în care relatările de călător zugrăvesc Alpii, de pildă, prin secolul al XVIII-lea : niște munți îngrozitori, a căror sălbăticie oribilă și înspăimîntătoare e percepută ca o excludere din frumusețea, umanitatea, intimitatea existenței. Astăzi, dimpotrivă, toată lumea e convinsă că în marile formațiuni ale munților noștri înalți se înfățișează nu doar sublimul naturii, ci și frumusețea propriu-zisă.

Este clar ce s-a întîmplat aici. În secolul al XVIII-lea, oamenii vedeau cu ochii imaginației școlite de o ordine rațională. Grădinile secolului al XVIII-lea, mai înainte ca stilul grădini englezești să simuleze un gen de asemănare ori de apropiere de natură, erau construite totdeauna geometric, ca o continuare și o prelungire în natură a construcției casei de locuit. Așa cum ne arată acest exemplu, noi vedem deci în realitate natura cu ochi educați de artă. Hegel a înțeles corect că frumosul naturii este un reflex al frumosului artistic²² ; noi învățăm să observăm frumosul din natură conduși de ochiul și creația artistului.

22. Introducerea la *Vorlesungen über die Ästhetik* (Heinrich Gustav Hohto), Berlin 1835, I, 1.

Însoțit, rămîne întrebarea la ce ne ajută această idee azi, în situația critică a artei moderne. Cu greu am ajunge, conduși astfel, în fața unui peisaj, la o recunoaștere eficace a frumuseții acestuia. Lucrurile stau, într-adevăr, astfel încît azi ar trebui să resimțim experiența frumosului natural aproape ca pe un defectiv față de pretențiile unui vîz educat de artă. Frumosul natural ne reamintește că ceea ce recunoaștem într-o operă artistică nu e deloc ceva prin care vorbește limbajul artei. Artă modernă ni se adresează tocmai prin indeterminarea trimiterii, care ne furnizează conștiința semnificației, a însemnării admiraabile a ceea ce avem în fața ochilor²³. Ce vrea să zică această funcție de trimitere în indeterminare? Numim această funcție simbolicul, cu un sens al cuvîntului imprimat în special de către clasicii germani Schiller și Goethe.

II

Ce înseamnă „simbol”? Este un cuvînt tehnic din limba greacă și înseamnă „țandără pentru amintire”. Gazda dă mușafirului său o așa-numită *tessera hospitalis*, adică rupe în două o așchie, păstrează o jumătate, iar pe cealaltă o dă mușafirului pentru ca, peste treizeci sau cincizeci de ani cînd un urmaș al acestuia va veni din nou în casă, să se recunoască unul pe altul, prin îmbinarea celor două frînturi. Un serviciu antic de pașapoarte – iată sensul tehnic originar al simbolului. Este ceva după care recunoaștem pe cineva ca pe un vechi cunoscut.

Există în *Banchetul* lui Platon o foarte frumoasă povestire care, după părerea mea, ne dă îndrumări și mai profunde asupra genului de semnificație pe care arta o reprezintă pentru noi. Aristofan istorisește acolo o poveste, fascinantă și astăzi, despre esența iubirii. El spune că la început oamenii erau niște

²³ Lucrul acesta l-a descris în mod detaliat Theodor W. Adorno în a sa *Ästhetische Theorie* (apărută mai întîi în *Gesammelte Schriften*, vol. VII, Frankfurt, 1970).

făpturi sferice; s-au purtat apoi rău și zeii le-au rupt în două. Acum, fiecare dintre aceste jumătăți ale unei sfere de viață și ființă caută să se întregască. Aceasta este ^{inerciță} σύμβολον τοῦ ἀνθρώπου, faptul că fiecare om este oarecum un fragment și aceasta e dragostea – faptul că în întâlnire se împlinește așteptarea ca altcineva să fie fragmentul întregitor pentru tămăduire. Această profundă parabolă a găsirii sufletelor și afinității elective poate fi gândită astfel și aplicată la experiența frumosului, în sensul artei. Este evident că lucrurile stau aici astfel încât semnificația inerentă frumosului artei, opere artistice, trimite la ceva ce nu se află nemijlocit în aspect vizibil și inteligibil ca atare. Dar ce fel de trimitere e aceasta? Funcția propriu-zisă a trimiterii se referă la altceva, la ceva ce putem avea sau experimenta în mod imediat. Dacă aceasta ar fi situația, atunci simbolul ar fi ceea ce numim, cel puțin începând cu limba uzuală clasică, alegorie: faptul că ceva este spus altfel decât este gândit – că acel ceva care este gândit poate fi spus însă și direct. Consecința conceptului clasic de simbol, care nu trimite la altceva, e aceea că în alegorie avem conotația, care e totul incorectă în sine, a ceva glacial, neartistic²⁴. Ea exprimă un raport de semnificație ce trebuie să fie știut dinainte. Dintr-o parte, simbolul, experiența simbolicului înseamnă că acest dat individual, particular, se înfățișează ca o frîntură de ființă care promite să întregască ceva ce-i corespunde, într-un întreg mîntuitor – ori, de asemenea, că celălalt fragment mereu căutat, ce trebuie să completeze întregul, constituie fragmentul nostru vital. Această „semnificație” a artei nu mi se pare legată de condiții sociale speciale, cum e aceea a religiei culturale burgheziei tîrzii; trăirea frumosului și în special a frumosului în sensul artei reprezintă exorcizarea unei ordini sănătoase, cât posibil, oriunde s-ar găsi.

Dacă reflectăm puțin la cele de mai sus, devine semnificativă tocmai multiplicitatea acestei trăiri, pe care o cunoașterea

24. Cu privire la reabilitarea alegoriei, cf. *Wahrheit und Methode* (Ges. Werke, vol. I), pp. 76 sqq.

ea fiind o realitate istorică și, totodată, ca fiind o simultaneitate prezentă. Prin ea ni se adresează întruna și în cele mai diverse particularizări, pe care le numim opere de artă, același mesaj al mîntuirii. Mi se pare, într-adevăr, că aceasta e o indicație mai precisă în ce privește întrebarea: „Ce anume constituie semnificația frumosului și a artei?”. Ea ne spune că, în particularitatea întîlnirii, devine experiență nu particularul, ci totalitatea lumii experimentabile și a poziției omului în lume ca fiindă, precum și finitudinea sa în fața transcendenței. În acest sens, putem face acum un pas important mai departe și să spunem: nu înseamnă că așteptarea de sens nedeterminată [*Sinnerwartung*], pe care o operă o face semnificativă, poate și de fiecare dată o împlinire deplină, așa încît ne-am însuși înțelesul complet, pricepîndu-l și recunoscîndu-l pe deplin... Este ceea ce ne învață Hegel cînd vorbește despre „apariția sensibilă a ideii” ca definiție a frumosului artistic. O vorbă adîncă, potrivit căreia în apariția sensibilă a frumosului ideea devine într-adevăr prezentă, neputînd să o privim decît din afară. Aceasta mi se pare totuși o tentație idealistă. Ea nu apreciază just adevărata stare de fapt, aceea că opera ne vorbește ca operă, și nu ca mijlocitoare a unui mesaj. Așteptarea de a putea cuprinde în concept conținutul de sens ce ni se adresează din artă a trecut mereu dincolo de artă, într-un mod primejdios. Dar tocmai aceasta a fost convingerea dominantă a lui Hegel, care l-a condus la teza despre caracterul de apartenență la trecut al artei. Am interpretat-o ca pe o declarație principială a lui Hegel, în măsura în care tot ceea ce ni se adresează în chip obscur și nonconceptual, în limbajul sensibil particular al artei ar putea fi și ar trebui să fie strîns în forma conceptului și a filosofiei.

Aceasta e totuși o ispită idealistă, contrazisă de orice experiență estetică, dar mai cu seamă de arta prezentului, care refuză în mod expres să aștepte de la creația artistică a epocii noastre o astfel de orientare a sensului, ce ar putea fi exprimată sub forma conceptului. Eu contrapun acestei poziții faptul că simbolicul și în special simbolicul artei se sprijină pe un

permanent contrast între trimiterea la ceva și ascundere. Fiind de înflocuit, opera de artă nu este un simplu purtător de sens, așa încît sensul ei să poată fi pus în sarcina altor purtători. Sensul unei opere artistice se bazează mai curînd pe faptul că ea este prezentă aici. Ca să evităm orice conotație falsă, ar trebui să înlocuim deci cuvîntul „operă” cu un altul, și anume cu „plăsmuire” [*Gebilde*]. Aceasta înseamnă oarecum că procesul tranzitoriu al fluxului grăbit al vorbirii din poezie se oprește în chip miraculos, devine o plăsmuire, o structură, așa cum vorbim despre formațiunea unui munte. Înainte de toate, „plăsmuirea” nu e un lucru despre care am putea crede că a fost făcut de cineva cu intenție (așa cum acest gînd este încă legat de conceptul de operă). Cel care a creat o operă de artă nu stă, într-adevăr, în fața plăsmuirii mîinilor sale altfel decît orice altă persoană. Între proiect și producere, pe de o parte, și reușită, pe de altă parte, are loc un salt. Rezultatul „stă în picioare” și astfel există „aici”, o dată pentru totdeauna, pasibil de a fi întîlnit de cel ce-i iese în întîmpinare și examinabil în „calitatea” sa. Este un salt prin care opera de artă se distinge în unicitatea sa și în imposibilitatea de a fi înlocuită. Este ceea ce Walter Benjamin a numit „aura operei artistice”²⁵ și ceea ce cunoaștem cu toții, de pildă, în revolta față de ceea ce se cheamă delict de artă. Distrugerea unei opere artistice are mereu pentru noi ceva dintr-un delict religios.

Această judecată trebuie să ne pregătească clarificarea importanței faptului că ceea ce este realizat de către artă nu este o simplă dezvăluire de sens. S-ar putea spune mai curînd că este o ascundere de sens în ceva compact, încît sensul nu se scurge, nici nu se infiltrează, ci este fixat și ascuns în îmbinarea [*Gefügtheit*] plăsmuirii. Pînă la urmă, posibilitatea de a ne sustrage conceptului idealist de sens și de a sesiza, ca să zicem așa, belșugul de ființă [*Seinsfülle*] ori adevărul ce ni se adresează din artă – prin dubla schimbare de direcție dintre

25. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, 1969 (Ed. Suhrkamp, 28).

descoperire, dezvăluire și punere în libertate, pe de o parte, și obscuritatea și starea de ascundere, pe de altă parte – se datorează acelui pas înainte în gândire pe care l-a făcut în secolul nostru Heidegger. El a arătat că noțiunea grecească de dezvăluire, *aletheia*, este una dintre laturile experienței fundamentale a omului în lume. Alături de dezvăluirea adevărului și inseparabile de aceasta, se situează tocmai învăluirea și ascunderea, care sînt o parte a finitudinii omului. Această viziune filosofică, ce limitează idealismul unei pure integrări de sens, include faptul că în opera de artă există mai mult decît o semnificație experimentabilă într-un mod nedeterminat ca sens. Ceea ce alcătuiește acest „mai mult” este faptul [*Faktum*] acestui specific unic; că așa ceva există o putem spune împreună cu Rilke: „Așa ceva a stat printre oameni”. Faptul că există aceasta, adică facticitatea, reprezintă totodată o rezistență invincibilă la orice așteptare de sens care se consideră superioară. Opera de artă ne silește să recunoaștem aceasta. „Nu există nici un loc aici care să nu te vadă. Trebuie să-ți schimbi viața.” Ceea ce se produce prin specificitatea cu care ne întîmpină orice experiență artistică este o „răsturnare” [*Umgestossen-Werden*]²⁶.

Abia de aici rezultă o convenabilă înțelegere de la sine de ordin conceptual a întrebării privind ceea ce este de fapt semnificația artei. Aș dori să aprofundez conceptul de simbolic așa cum a fost el reținut de Goethe și Schiller, în acea direcție ori, după caz, să-l dezvolt în propria-i adîncime, spunînd: simbolicul nu doar trimite la semnificație, ci o face să fie prezentă. El reprezintă semnificație. În cazul noțiunii „a reprezenta”, trebuie să ne ducem cu gîndul la conceptul de drept canonic și de drept public al reprezentării. Acolo, prin reprezentare nu înțelegem că un anumit dat este prezent înlocuind ceva ori că se află acolo într-un mod impropriu și indirect, ca și cînd ar fi

²⁶ Cf. Martin Heidegger, *Des Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart, 1960 (actualmente și în *Gesamtausgabe*, vol. V: *Holzwege*, Frankfurt, 1977). În legătură cu aceasta, vezi și articolul meu *Die Wahrheit des Kunstwerks*, în *Ges. Werke*, vol. III, pp. 249-261.

un substitut, un suplinitor. Mai curînd, reprezentatul este olînsuși de față, și anume așa cum poate fi în general. În aplicația la artă se păstrează ceva din această prezență în reprezentare. De exemplu, așa cum o personalitate cunoscută, care este deja consacrată public, este înfățișată, în mod reprezentativ, în portret. Tabloul atîrnat în sala mare a primăriei, în palatul bisericesc sau oriunde trebuie să fie o parte din prezența sa. În portretul reprezentativ, personalitatea este ea însăși de față, în rolul reprezentativ pe care-l are. Sîntem de părere că tabloul însuși este reprezentativ. Firește, aceasta nu înseamnă o venerare a unor tablouri și zeități, dar desigur că nici nu-i doar un simplu artefact mnemotehnic, o trimitere la și un înlocuitor pentru o existență, atunci cînd este vorba de o operă de artă.

Pentru mine, ca protestant, a fost totdeauna foarte importantă disputa purtată în Biserica protestantă asupra cuminecăturii, în special între Zwingli și Luther. Sînt convinși, dimpreună cu Luther, că vorbele lui Isus: „Acesta este trupul meu și acesta este sîngele meu” nu vor să spună că pîinea și vinul înseamnă acestea. Cred că Luther a văzut în mod foarte just și s-a menținut, din cîte știu, la acest capitol absolut în vechia tradiție romano-catolică, care a afirmat că pîinea și vinul cele de taină sînt trupul și sîngele lui Hristos. Folosesc această problemă dogmatică numai ca pe un prilej pentru a spune că putem și chiar trebuie să gîndim așa ceva, cînd vrem să ne închipuim trăirea artei – și anume că opera artistică nu operează doar o *trimitere* la ceva, ci în ea *este prezent* în mod mai veridic datul la care se trimite. Cu alte cuvinte, opera de artă înseamnă un adaos de ființă. Aceasta o dovedește de toate realizările productive ale omenirii în meșteșug și tehnică, în care au fost dezvoltate uneltele și instalațiile vieții noastre practic-economice. Le este specific, în mod vădit, faptul că fiecare piesă pe care o facem servește numai ca mijloc și unealtă. Cînd achiziționăm un obiect casnic practic, nu spunem că e o „operă”. Este o „piesă”. Caracteristică îi este posibilitatea de repetare a producerii și, prin aceasta, posibilitatea de înlocuire

un fiecărui asemenea instrument ori piesă de aparat, pentru contextul special de funcționare pentru care a fost gândit.

Invers, opera de artă este de neînlocuit. Ceea ce rămîne nedevarat chiar și în epoca posibilităților de reproducere, în care ne găsim și în care întâlnim opere artistice de cea mai înaltă clasă într-o extraordinar de bună calitate a reproducerii. Fotografia sau discul sînt reproducere, dar nu reprezentare. În reproducerea ca atare nu se mai află nimic din evenimentul unic ce caracterizează o operă artistică (chiar și atunci cînd e vorba, ca în cazul discului, de evenimentul unic al unei „interpretări”, ea însăși fiind o reproducere). Dacă găsesc o reproducere mai bună, o voi înlocui cu ea pe cea veche; dacă o pierd, îmi procur alta. Ce este acel altceva care e încă prezent în opera de artă – altfel decît într-o piesă ce poate fi produsă de cîte ori vrem?

Există un răspuns antic, pe care nu trebuie decît să-l înțelegem, iarăși, în mod corect: în orice operă artistică există ceva asemănător unui „mimesis”, unei *imitatio*. Desigur, mimesis nu înseamnă aici să imităm ceva cunoscut dinainte, ci să reprezentăm ceva într-o așa manieră încît lucrul să fie prezent, astfel, într-o deplinătate sensibilă. Folosirea antică a acestui cuvînt a fost aleasă pornindu-se de la hora astrelor²⁷. Stelele sînt reprezentarea legităților și proporțiilor matematice pure care alcătuiesc ordinea cerului. În acest sens, cred că tradiția are dreptate cînd spune că arta este totdeauna mimesis, adică aduce ceva la reprezentare. Numai că trebuie să ne ferim, în acest sens, de eroarea de a crede că acest ceva care ajunge la reprezentare ar mai fi sesizabil și într-un alt mod și că ar fi prezent „aici” prin faptul că se înfățișează într-un mod atît de grăitor. Pe această bază, consider problema optării pentru o pictură lipsită de obiect ori pentru una obiectuală un șiretlic de politică a artei și a culturii, scurtcircuitant. Există mai degrabă foarte numeroase forme ale actului configurativ în care „acesta”

27. Cf. Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Berna, 1954 (*Dissertationes Bernenses*, 1, 5).

reprezintă, în fiecare caz, prin condensarea unei plăsmuiri devenite numai astfel și numai o singură dată formă și, în mod semnificativ, ca o asigurare de ordine – oricît ar putea fi de diferit ceea ce ni se oferă astfel față de experiența noastră zilnică. Reprezentarea simbolică pe care o realizează arta nu necesită nici o dependență determinată față de niște lucruri preexistente. Tocmai în aceasta constă mai curînd caracteristica artei: în faptul că ceea ce ajunge la reprezentare în ea (indiferent dacă e bogat sau sărac în conotații sau pur și simplu nu conține nici una) ne îndeamnă să zăbovim și să ne dăm asentimentul, ca o recunoaștere. Pornind tocmai de la această caracteristică, va trebui să arătăm cum se prezintă obligația pe care ne-o impune fiecăruia dintre noi arta tuturor timpurilor și cea de azi. Este datoria de a învăța să ascultăm ceea ce vrea să spună și va trebui să recunoaștem că a învăța să ascultăm înseamnă, înainte de orice, a depăși ascultarea și privirea superficiale, atotnivelatoare, pe care se muncește să le răspîndească o civilizație din ce în ce mai plină de atracție.

Ne-am pus întrebarea ce anume se transmite de fapt prin experiența frumosului și în special prin aceea a artei. Convingerea definitivă pe care trebuie s-o căpătăm, în acest caz, e aceea că nu putem vorbi despre o simplă redare sau mediere de sens. Printr-o astfel de așteptare, am inclus dinainte ceea ce este trăit în artă în așteptarea generală de sens a rațiunii teoretice. Atîta timp cît definim împreună cu idealistii, să zicem cu Hegel, frumosul artistic ca apariție sensibilă a ideii – ceea ce este, în sine, o reluare genială a indicațiilor platonice despre unitatea dintre bine și frumos –, presupunem, în mod necesar, că se poate trece dincolo de acest mod de apariție a adevărului și că tocmai gîndul filosofic ce gîndește ideea ar fi forma cea mai înaltă și mai adecvată a cuprinderii acestor adevăruri. Ni s-a părut că eroarea sau slăbiciunea unei estetici idealiste constă în faptul că nu observă că întîlnirea cu specificul și apariția adevărului se află numai în acea particularizare în care distincția artei rezultă pentru noi ca fiind una ce nu poate fi niciodată supralicitată. Acesta este sensul cuvintelor

„simbol” și „simbolic”, și anume că aici are loc un mod paradoxal de trimitere, care încorporează totodată semnificația la care trimite și chiar o garantează. Artă e întâlnită numai în această formă care se opune purului act intelectual [*Begreifen*] – ceea ce este măreț în artă ne zguduie, pentru că sîntem întotdeauna nepregătiți, lipsiți de apărare în fața puterii covârșitoare a unei opere care ne convinge. Esența simbolicului sau a ceea ce e de natură simbolică constă tocmai în faptul că nu se referă la un țel semnificativ, ce poate fi atins pe cale intelectuală, ci își conține propria semnificație.

Expunerea privind caracterul simbolic al artei se încheie astfel cu reflecțiile noastre introductive despre joc. Și acolo perspectiva problematicei noastre evolua pornind de la faptul că jocul este întotdeauna un fel de autoreprezentare. În artă, acest lucru își capătă expresia în caracterul specific al sporului de ființă [*Seinszuwachs*] adus prin *repraesentatio*, al câștigului de ființă pe care o ființare are parte prin aceea că se reprezintă. Mi se pare că estetica idealistă are nevoie de o revizuire în acest punct, întrucît se pune problema să pricepem mai adecvat acest caracter al experienței artei. Concluzia generală ce va trebui trasă de aici este pregătită de mult: artă, indiferent în ce formă, în aceea a unor tradiții obiectuale și familiare ori în aceea a lipsei de tradiții, a „nonfamiliarului” de astăzi, ne pretinde, în fiecare caz, o muncă de construcție.

Aș vrea să enunț de aici o concluzie ce ar trebui să ne procure un caracter structural al artei realmente rezumativ și formator de comunitate. Faptul că în reprezentarea pe care o constituie o operă de artă nu se pune problema ca aceasta să zugrăvească ceva ce ea nu este, așadar că ea nu e în nici un sens alegorie, indică nu spune ceva ca să gîndim la altceva, ci că tocmai în ea însăși putem afla ce are de spus, ar trebui să fie înțeles ca o exigență generală, și nu doar ca o condiție necesară pentru așa-numitul modernism. Avem de-a face cu o formă de conceptualizare obiectivă uluitoare de naivă atunci cînd cineva, aflat în fața unui tablou, întreabă în primul rînd ce este reprezentat aici. În mod firesc, înțelegem totodată și aceasta. Lucrul acesta

este cuprins totdeauna în percepția noastră, atîta vreme cî
putem să ne dăm seama de el ; dar, cu siguranță, nu așa încît
să-l avem în vedere drept adevărata țintă a receptării operei.
Ca să fim siguri de aceasta, n-avem decît să ne gîndim la
așa-numita muzică absolută, văzută ca artă nonobiectuală.
Este lipsit de sens, în cazul ei, să presupunem anumite consi-
derații solide de înțelegere și de unitate – chiar dacă așa ceva
se încearcă în mod ocazional. Cunoaștem, de asemenea, formele
secundare și hibride ale muzicii programatice sau ale operei și
ale dramei muzicale, care ne retrimite, în calitatea lor de forme
secundare, tocmai la realitatea muzicii absolute, această mare
realizare de abstracțiune a muzicii Apusului, și la momentul ei
suprem, clasicismul vienez, crescut pe terenul cultural al vechii
Austriei. Sensul problematicii noastre, care ne ține mereu sub
tensiune, poate fi ilustrat tocmai prin muzica absolută :
de ce este o bucată muzicală de așa natură încît să putem
spune despre ea că „e puțin searbădă” ori : „este într-adevăr o
muzică mare, profundă”, cum spunem, de exemplu, despre un
cvartet de coarde din epoca tîrzie a lui Beethoven ? Pe ce se
sprijină aceasta ? Ce anume comportă aici această calitate ? Cu
siguranță, nu o raportare anumită la ceva căruia i-am putea
spune sens. Și nici o masă de informații, determinabilă cantita-
tiv, cum vrea să ne facă să credem estetica informațională.
Ca și cum n-ar fi vorba tocmai de varietatea sub raport cali-
tativ. De ce un cîntec de dans poate fi transformat într-un coral
despre patimile Mîntuitorului ? Este în joc aici totdeauna o
coordonare secretă cu *cuvîntul* ? Să zicem că intră în joc așa
ceva – și interpreții de muzică au încercat mereu să afle aseme-
nea puncte de sprijin, niște așa-zise ultime momente reziduale
de conceptualitate. Chiar cînd privim arta abstractă, nu vom
putea elimina niciodată cu totul tendința de a privi – în orien-
tarea noastră lumească de toate zilele – niște obiecte. Tot astfel,
și în concentrarea în care muzica devine pentru noi un feno-
men, ascultăm cu aceeași ureche cu care, în mod obișnuit,
căutăm să înțelegem cuvîntul. Persistă o legătură imposibil de
anulat între limbajul fără cuvinte al muzicii, cum ne place

ne ampunem, și propriile noastre experiențe de discurs și de comunicare. Exact la fel, se menține probabil o relație între, pe de o parte, privirea obiectuală și orientarea de sine în lume și, pe de altă parte, exigența artistică de a construi brusc noi compoziții din elementele unei asemenea lumi vizibile obiectuale și de a participa la profunzimea lor tensională.

Faptul că am mai amintit o dată de aceste probleme frontaliere constituie o bună pregătire pentru a face vizibilă trăsătura comunicativă pe care o pretinde arta și prin care ne unim. Am vorbit, în introducere, despre faptul că așa-numitul modernism ne afla, cel puțin la începutul secolului al XIX-lea, într-o cădere în afara comunității de la sine înțelese a tradiției umanist-creștine; am arătat că nu mai există într-un chip întru totul de la sine înțeles conținuturile obligatorii, acele conținuturi ce trebuie reținute din forma configurării artistice, așa încât fiecare să le cunoască drept un vocabular de la sine înțeles al noii mărturii. În realitate, de atunci artistul nu mai dă expresie comunității, ci își formează propria comunitate prin cea mai personală autoexprimare. El își formează totuși comunitatea și, conform intenției, aceasta, adică „oicumena”, totalitatea lumii locuite, este cu adevărat universală. De fapt, fiecare ar trebui – aceasta e cerința tuturor celor ce creează artistic – să se deschidă limbajului vorbit într-o operă de artă și să și-l însușească întocmai ca pe al său propriu. Indiferent dacă formarea și configurația operei artistice comportă o comuniune pregătitoare, de la sine înțeleasă, cu viziunea noastră despre lume sau, ca să zicem așa, dacă trebuie abia să ne „alfabetizăm” în plăsmuirea cu care sîntem confrunțați, fiind obligați să învățăm alfabetul și limba care ne spune ceva prin ea – rămîne stabilit că ea este în orice caz o realizare comună, realizarea unei comuniuni potențiale.

III

Este momentul în care aş dori să introduc cel de-al treilea titlu, „sărbătoarea”. Dacă există ceva care se leagă de orice experienţă a sărbătorii, atunci acela e faptul că ea refuză orice izolare a unui individ faţă de celălalt. Sărbătoarea este comuniune şi e reprezentarea acesteia în forma ei desăvârşită. O sărbătoare este totdeauna pentru toţi. Spunem astfel că cineva „se exclude” dacă nu ia parte la sărbătoare. Nu e uşor să ne facem idei clare despre acest caracter al sărbătorii şi despre structura trăirii temporale legate de ea. Nu ne simţim îndrumaţi şi sprijiniţi, în acest caz, de căile cercetării de pînă acum. Există totuşi cîţiva cercetători importanţi care şi-au îndreptat privirea în această direcţie. Îi amintesc pe Walter F. Otto²⁸, filologul clasicist, sau pe Karl Kerényi²⁹, filologul clasicist germano-ungar; bineînţeles, tema care priveşte de fapt sărbătoarea şi timpul sărbătorii este dintotdeauna o temă teologică.

Poate că s-ar cuveni să pornesc de la următoarea primă observaţie. Se spune: zilele de sărbătoare sînt sărbătorite; ziua festivă e zi de serbare. Dar ce înseamnă „a sărbători o sărbătoare”? Înseamnă oare „a sărbători” numai ceva negativ, adică „a nu munci”? Şi dacă-i aşa – de ce? Răspunsul trebuie să fie totuşi acela că, în mod evident, munca ne separă şi ne divizează. În orientarea spre scopurile activităţii noastre, ne separăm, în ciuda concentrării pe care au făcut-o necesară dintotdeauna vînaşoarea în comun sau producţia prin diviziunea muncii. Dimpotrivă, sărbătoarea şi sărbătorirea sînt vădit determinate prin faptul că în cazul lor nu sîntem separaţi, ci strînşi cu toţii laolaltă. Această caracteristică deosebită a sărbătoririi este, desigur, o realitate pe care n-o mai cunoaştem:

28. Walter F. Otto, *Dionysos. Mythos und Kultus*, Frankfurt, 1933.

29. Karl Kerényi, „Vom Wesen des Festes”, în *Gesammelte Werke*, vol. VII: *Antike Religion*, München, 1971. Cu privire la conceptele de sărbătoare şi de sărbătorire, a se vedea şi cele expuse în *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 128 sqq., şi esoul meu „Die Kunst des Feierns”, în J. Schultz (coord.), *Was der Mensch braucht*, Stuttgart, 1977, pp. 61-70.

luno. A sărbători este o artă. În această privință, vremurile trecute și culturile mai primitive ne-au fost cu mult superioare. Nu punem întrebarea: în ce constă, de fapt, această artă? Evident, într-o comuniune ce nu poate fi bine determinată, într-o strângere laolaltă pentru ceva, o adunare, o reuniune al cărei motiv nimeni nu-l poate preciza. Sînt declarații care nu întîmplător se aseamănă cu trăirea operei de artă. Sărbătoarea are anumite modalități de reprezentare. Există în acest sens unele forme fixe, pe care le numim obiceiuri, vechi obiceiuri, și nu există vreunul care să nu fie vechi, care să nu fi devenit o deprindere ordonată, fixă. Există și o formă de vorbire ce îi corespunde, fiind coordonată cu sărbătorirea și festivitatea. Se vorbește despre discursuri festive. Dar de caracterul festiv al sărbătorii ține mai mult tăcerea decît forma discursului festiv. Vorbim despre o „tăcere sărbătorească”. Putem spune despre tăcere că se întinde – și așa i se întîmplă oricui este pus pe neașteptate în fața unui monument configurat artistic sau religios, care îl „copleșește”. Îmi aduc aminte de Muzeul Național din Atena unde, cam o dată la zece ani, este expusă ca noutate o nouă minune din bronz, salvată din adîncurile Mării Egee. Cînd intri pentru prima oară într-o asemenea încăpere, te învăluie o tăcere absolut sărbătorească. Simți că toți sînt strînși laolaltă și îndreptați spre ceea ce te întîmpină. Faptul că sărbătoarea este sărbătorită ne spune, așadar, că și ea este, de asemenea, o activitate. Putem s-o numim cu un termen tehnic o „activitate intențională”. Sărbătorim – și acest lucru este cu deosebire clar acolo unde e vorba de experiența artei – adunîndu-ne pentru ceva. Nu e pur și simplu aflarea laolaltă cu atare, ci intenția ce-i unește pe toți și-i împiedică să se fărîmițeze în conversații particulare ori să se izoleze în trăiri individuale.

Să ne întrebăm acum despre structura temporală a sărbătorii și dacă, pornind de la ea, ne apropiem de caracterul festiv al artei și de structura temporală a operei de artă. Îndrăznesc să merg din nou pe calea ce trece printr-o observație de ordin lingvistic. Mi se pare singura modalitate scrupuloasă de a

face comunicabile unele idei filosofice, supunându-ne la ceea ce limba știe deja – limba care ne unește pe toți. Amintesc astfel de faptul că despre o sărbătoare spunem că o „celebrăm”. Celebrarea [*Begehung*] sărbătorii este, în mod vădit, o modalitate de execuție specifică a comportării noastre. Trebuie să fim foarte atenți la cuvinte, dacă vrem să gândim. Celebrarea este, evident, un cuvânt care anulează în mod expres reprezentarea unui țel către care ne-am îndrepta. Celebrarea e de așa natură că nu e necesar să mergem ca să ajungem undeva. Când celebrăm o sărbătoare, aceasta este mereu și tot timpul prezentă. Este caracterul temporal al sărbătorii: faptul că este „celebrată” și nu se fărâmițează în durata unor momente separate între ele. Desigur, se face un program sărbătoresc sau se aranjează un serviciu divin festiv, într-un mod articulat, alcătuiindu-se chiar și un plan temporal. Toate acestea se întâmplă însă numai fiindcă sărbătoarea este celebrată. Se pot modela, de asemenea, forme ale celebrării sale, după disponibilități. Cu siguranță însă, structura temporală a celebrării nu este a timpului de care dispunem.

Ține de sărbătoare – nu vreau să spun neapărat (ori poate, totuși, într-un sens mai profund?) – un fel de revenire. Vorbim într-adevăr, despre sărbători care se repetă, spre deosebire de sărbătorile unice. Întrebarea e dacă sărbătoarea unică nu tinde, de fapt, întotdeauna ea însăși la repetarea sa. Sărbătorile care se repetă nu sînt numite așa fiindcă sînt înregistrate într-o ordine temporală, ci invers: ordinea temporală se naște prin revenirea sărbătorilor. Anul bisericesc, anul religios, pînă și formele în care vorbim, chiar în cronologia noastră abstractă, nu doar despre numărul lunilor și altele asemenea, ci tocmai despre Crăciun și Paște și ce mai poate fi – toate reprezintă realmente primatul a ceea ce intervine la timpul său, ceea ce are timpul propriu și nu se subordonează unui calcul abstract ori unei umpleri a timpului.

Se pare că există aici două experiențe temporale fundamentale³⁰. Experiența practică normală a timpului este „timp

30. Cf. *Über leere und erfüllte Zeit*, actualmente în *Ges. Werke*, vol. IV, pp. 137-153.

pentru ceva", adică timpul de care dispunem, pe care ni-l împărțim, pe care-l avem sau nu-l avem ori credem că nu-l avem. Potrivit structurii sale, este timp „gol” acela pentru care trebuie să avem ceva ca să-l umplem într-un fel. Exemplul extrem al experienței acestei goliciuni temporale este plictisul. În cazul ei, timpul este trăit oarecum în ritmul său repetitiv, lipsit de înfățișare, ca o prezență chinuitoare. În contrast cu vidul plictiselii, se află celălalt vid, al activității, adică cel în care n-avem niciodată timp și ne preocupăm mereu de ceva. A fi preocupat de ceva pare să fie aici modul în care timpul este trăit ca fiind necesar la aceasta ori pentru care trebuie să așteptăm momentul potrivit. Extremele plictiselii și activității au în vedere timpul în același fel : drept ceva ce este „umplut” fie cu nimic, fie cu ceva. Timpul este trăit aici în felul în care ceva ce trebuie „petrecut” sau este petrecut. Timpul nu este trăit, în acest caz, ca timp. Alături de asta, există o cu totul altfel de experiență a timpului și ea mi se pare cel mai profund înrudită atât cu cea a sărbătorii, cât și cu cea a artei. Aș dori să o numesc, spre deosebire de timpul gol, ce trebuie umplut, timpul plin ori timpul propriu [*Eigenzeit*]. Oricine știe că, atunci când este sărbătoare, clipa aceea sau răgazul acela sînt umplute de sărbătoare. Lucrul acesta nu s-ar fi întîmplat datorită cuiva care avea de umplut un timp gol, ci invers : timpul a devenit festiv atunci când a venit vremea sărbătorii și de aceasta se leagă nemijlocit caracterul celebrării sărbătorii. Este ceea ce putem numi timpul propriu – și care este cunoscut tuturor din propria experiență de viață. Formele fundamentale ale timpului propriu sînt copilăria, tinerețea, maturitatea, bătrînețea și moartea. În cazul acesta, nu se calculează și nu se alcătuiește un timp total din bucăți, dintr-o suită lentă de momente vide. Continuitatea scurgerii uniforme a timpului, pe care o observăm și o socotim cu ceasul, nu ne spune nimic despre tinerețe și bătrînețe. Timpul care îl face pe un om să fie tînăr sau bătrîn nu este acela al ceasornicului. Există, evident, o discontinuitate. Remarcăm brusc despre cineva că a devenit bătrîn sau despre altcineva că nu mai e copil. Lucrul de care ne dăm

seama atunci este timpul său, timpul propriu. Or, mi se pare specific și pentru sărbătoare faptul că prin propriul său caracter festiv pretinde timp și ne reține astfel timp, făcându-ne să zăbovim. Aceasta înseamnă sărbătorirea. Caracterul calculabil, disponibil, cel în care decidem de obicei asupra timpului nostru, este suspendat, altfel spus, în sărbătorire.

Trecerea de la astfel de experiențe temporale ale vieții trăite la opera de artă este simplă. În gândirea noastră, fenomenul artei are totdeauna o mare apropiere de determinarea fundamentală a vieții care are structura ființei „organice”. Este astfel de înțeles pentru oricine când spunem că o operă de artă este oarecum o unitate organică. Putem lămuri repede ce se înțelege prin această afirmație. Se înțelege că ne dăm seama de modul în care aici fiecare particularitate, fiecare moment din contemplare, din text sau din orice altceva este reunit cu întregul, așa încât apare ca ceva înădit, nu cade în afară ca o parte moartă, tîrîtă de curentul a ceea ce se întîmplă. Este mai degrabă centrat pe un fel de mijloc. De asemenea, printr-un organism viu mai înțelegem și că are o astfel de centrare în sine, încât toate părțile nu sînt subordonate unui al treilea scop determinat, ci servesc propriei conservări și vivacității. Kant a denumit foarte frumos acest lucru ca fiind „finalitatea fără scop”, care este tot atît de proprie organismului cît și, în mod evident, operei de artă³¹. Îi corespunde una dintre cele mai vechi definiții din cîte există pentru frumosul artistic: ceva este frumos „dacă nu i se poate adăuga nimic și dacă nimic nu-i poate fi înlăturat” (Aristotel)³². Este de la sine înțeles că această definiție nu trebuie luată în litera ei, ci *cum grano salis*. Putem chiar să o răsturnăm și să spunem: densitatea tensională a ceea ce numim „frumos” se vedește tocmai prin aceea că îngăduie o sferă de variabilitate a unor transformări, înlocuiri, adaosuri și lăsări la o parte posibile – pornind însă de la o structură nucleară ce nu se cuvine a fi atinsă, dacă vrem ca

31. „Introducere” la *Critica facultății de judecare*.

32. *Etica nicomahică*, B 5, 1106 b 10.

plăsmuirea să nu-și piardă unitatea vie. În această privință, o operă de artă este într-adevăr asemănătoare cu un organism viu : o unitate structurată în sine. Dar aceasta înseamnă că își are și timpul său propriu.

Firește, nu rezultă de aici că ea își are tinerețea, maturitatea și bătrânețea sa, precum adevăratul organism viu. Rezultă, în schimb, că și opera de artă este determinată nu printr-o durată calculabilă a întinderii sale temporale, ci prin propria sa structură temporală. Să ne gândim la muzică. Oricine cunoaște vagile indicații de tempo pe care compozitorul le folosește pentru marcarea diferitelor părți ale unei bucăți muzicale. Prin ele se indică ceva foarte nehotărît și care totuși nu constituie, să zicem, o îndrumare tehnică a compozitorului, de al cărui bun-plac ar depinde ca ceva să fie abordat mai repede sau mai lent. Trebuie să luăm timpul corect, adică așa cum este cerut de operă. Indicațiile de mișcare sînt numai niște îndrumări pentru a păstra tempoul „just” ori pentru a ne plasa corect față de ansamblu. Tempoul just nu e niciodată măsurabil, calculabil. Una dintre marile erori, devenită posibilă prin arta mașinistă a epocii noastre (și care, în anumite țări cu o birocrație deosebit de centralistă, s-a extins și asupra exploatării artei), este faptul că se normează în acest domeniu și că, de pildă, este canonizată înregistrarea „autentică” de către compozitor sau o înregistrare „autentică” autorizată de acesta, cu toate tempourile și ritmicizările sale. Executarea acesteia ar însemna moartea artei reproductive și înlocuirea ei totală cu o aparatură mecanică. Dacă într-o reproducere se imită doar modul în care un altul a realizat mai înainte redarea autentică, reproducerea este micșorată și coborîtă la o comportare necreatoare, iar celălalt, auditorul, observă – dacă în genere mai observă ceva.

Este vorba aici, din nou, despre arhicunoscuta diferențiere a spațiului liber dintre identitate și diferență. Trebuie să găsim timpul propriu al bucății muzicale, tonul propriu al unui text poetic, iar acest lucru nu poate avea loc decît în urechea „internă”. Orice reproducere, orice recitare a unei poezii, orice reprezentație teatrală, în care apar maeștri oricît de mari ai

artei mimice sau oratorice, ai artei cîntului, ne oferă o trăire cu adevărat artistică a operei înseși numai atunci cînd cu urechea noastră interioară mai auzim și cu totul altceva decît ceea ce se produce de fapt în fața simțurilor noastre. Abia ceea ce este înălțat în idealitatea acestei urechi interioare – nu reproducerile, reprezentațiile sau prestațiile mimice ca atare – ne furnizează pietrele pentru construcțiile operei. E o experiență pe care o face oricare dintre noi, în special cînd auzim o poezie. Nimeni nu ne poate spune într-un mod satisfăcător o poezie, cu glas tare, nici măcar noi înșine. De ce stau lucrurile așa? Întîlnim acum din nou munca de reflecție, travaliul spiritual propriu-zis ce se ascunde în așa-zisa plăcere. Plăsmuirea ideală se naște numai pentru că sîntem activi în transcenderea momentelor contingente. Ca să ascultăm în mod adecvat o poezie, într-o atitudine receptivă pură, s-ar cuveni ca interpretarea să nu aibă un timbru individual. Nu există un asemenea timbru în text. Însă fiecare are un timbru vocal individual. Nici o voce din lume nu poate atinge idealitatea unui text poetic³³. Fiecare în parte este supărătoare, într-un anumit sens, prin contingența sa. Desprinderea de această contingență o realizează cooperarea pe care trebuie s-o prestăm ca participanți la acest joc.

Tema timpului propriu al operei de artă poate fi prezentată deosebit de frumos în legătură cu cazul experienței ritmului. Ce minunat este ritmul! Există cercetări psihologice care arată că ritmicizarea este o formă a auzului nostru și a comprehensiunii înseși³⁴. Dacă desfășurăm o suită de zgomote ori de sunete ce se repetă în mod regulat, nici un ascultător nu se poate abține de la a adopta ritmul acesteia. Unde este de fapt ritmul? Există așa ceva în raporturile temporale fizice obiective și în procesul undelor fizice obiective, în undele sonore și altele de acest gen – sau e în capul ascultătorului? Aceasta e

33. Explicații mai detaliate, în legătură cu acoasta, în articolele „Stimme und Sprache” și „Hören – Sehen – Lesen”, în *Kunst als Aussage*.

34. Cf. Richard Hönigswald, „Vom Wesen des Rhythmus”, în *Die Grundlagen der Denkpsychologie. Studien und Analysen*, Leipzig – Berlin, ed. a II-a, 1925.

cu siguranță o alternativă ce poate fi pricepută imediat ca atare în starea ei brutală nesatisfăcătoare. Lucrurile stau într-adevăr așa: desprindem cu urechea ritmul și îl auzim înăuntrul nostru. Exemplul acesta al ritmului unei serii monotone nu este, firește, un exemplu de artă – dar el arată că noi auzim și un ritm pus în configurarea însăși, atunci când ritmicizăm de la noi, adică atunci când sîntem noi înșine realmente activi ca să-l desprindem cu auzul.

Așadar, orice operă artistică are ceva asemănător unui timp propriu, pe care, ca să zicem așa, ni-l impune. Adevărul acesta nu este valabil numai cu privire la artele tranzitive, la muzică, dans și limbă. Dacă ne aruncăm privirea peste artele statutare, ne amintim că noi construim și citim tablouri sau că „ne plimbăm prin” și „colindăm” o operă arhitectonică. Acestea sînt plimbări în timp. Un tablou nu ne este accesibil exact la fel (de repede sau de încet) cu un altul. Și, mai întîi de toate, arhitectura. Una dintre marile falsificări ivite datorită artei reproducerii din epoca noastră este aceea că adeseori receptăm cu o anumită decepție marile opere de construcție ale culturii umane, cînd le vedem pentru prima oară în original. Ele nu sînt deloc atît de picturale pe cît ni le reprezintă reproducerile fotografice. În realitate, deziluzia aceasta înseamnă că, în mod absolut, n-am mesizat încă – dincolo de simpla calitate vizuală, picturală a clădirii – ceea ce este ea ca arhitectură, ca artă. Trebuie deci să ne ducem acolo și să intrăm, trebuie să ieșim, trebuie s-o vedem de jur împrejur, s-o cunoaștem pas cu pas și să cîștigăm prin efort ceea ce creația promite fiecăruia pentru propriul sentiment vital și pentru înălțarea sa. Aș dori, de fapt, să rezum astfel consecința acestei scurte reflecții: în trăirea artei, ni se cere să învățăm de la opera artistică o modalitate specifică de a zăbovi. Este o întîrziere ce se caracterizează, evident, prin aceea că nu devine plictisitoare. Cu cît ne angajăm și zăbovim mai mult, cu atît opera apare mai grăitoare, mai variată, mai bogată. Esența experienței temporale a artei este aceea că învățăm să întîrziem. Poate că aceasta este replica finită, acordată nouă, la ceea ce se cheamă eternitate.

Să rezumăm acum desfășurarea reflecțiilor noastre. Ca în orice retrospectivă, este vorba să conștientizăm ce pas înainte am făcut o dată cu ansamblul reflecțiilor noastre. Problema în fața căreia ne pune astăzi arta cuprinde dinainte datoria de a reuni ceea ce se dezmembrează și se confruntă într-o tensiune: pe de o parte, aparența istorică, iar pe de alta, aparența progresivă. Aparența istorică poate fi caracterizată ca fiind orbire a culturii, conform căreia este important numai ceea ce este familiar în tradiția culturii. Invers, aparența progresivă trăiește într-un fel de critică ideologică amăgitoare, întrucât criticul crede că timpul ar trebui să reînceapă cu azi și cu mâine și ridică astfel pretenția să cunoaștem temeinic tradiția în care sîntem situați și s-o lăsăm în urmă. De fapt, enigma pe care ne propune s-o dezlegăm tema artei este tocmai concomitența a ceea ce aparține trecutului și a ceea ce este actual. Nimic nu este simplu stadiu preliminar și nimic nu e simplă degenerare; trebuie să ne întrebăm mai degrabă ce anume unește o asemenea artă ca artă cu ea însăși și în ce mod este arta o victorie asupra timpului. Am încercat s-o facem în trei pași. Primul pas caută o fundamentare antropologică în fenomenul prisosului ludic. O caracteristică ce determină foarte profund existența umană este faptul că omul (în propria-i sărăcie instinctuală, în propria-i lipsă de stabilitate [*Festgelegtheit*] din cauza funcțiilor instinctive) se înțelege pe sine ca fiind liber și totodată cunoaște amenințarea libertății, ceea ce constituie tocmai umanul. În această chestiune, merg pe urmele antropologiei filosofice inspirate de Nietzsche și dezvoltate de Scheler, Plessner și Gehlen. Am încercat să arăt că aici își are originea calitatea propriu-zis umană a existenței: reunirea trecutului cu prezentul, contemporaneitatea timpurilor, a stilurilor, a raselor, a claselor. Toate acestea sînt omenești. Ceea ce ne distinge este – așa cum o numeam la început – privirea radioasă a Mnemosinei, a muzei păstrării în minte și a stăruinței. Unul dintre motivele de bază ale explicațiilor mele a fost acela de a conștientiza faptul că ceea ce înțelegem prin atitudinea noastră față de lume și prin efortul nostru creator

constituie ținerea în loc a ceea ce este trecător – dînd formă sau participînd la jocul formelor.

În această privință, faptul că în activitatea respectivă precipită într-un mod special experiența finitudinii existenței umane nu este întîmplător, ci este pecetea spirituală pusă pe transcendența interioară a jocului pe acest prisos, în bunul-plac în ceea ce este ales, liber ales. Moartea este pentru om gîndirea dincolo de propriul răgaz pe pămînt. În mormîntarea, cultul morților și întreaga risipă uriașă în arta funebră și în ofrande reprezintă o păstrare a efemerului și a perisabilului într-o nouă durată proprie. Acesta mi se pare acum pasul înainte pe care îl facem după toate reflecțiile noastre: nu mai culivăm caracterul de „prisos” al jocului doar ca bază propriu-zisă a ridicării noastre creator-plăsmuitoare la artă, ci recunoaștem în spatele acestuia, ca motiv antropologic cu rădăcini mai adînci, ceea ce desparte jocul omenesc și în special jocul artistic de toate formele de joc ale naturii, distingîndu-l de ele. Acest joc al artei conferă durată.

A fost primul pas pe care l-am făcut. De el s-a legat apoi chestiunea vizînd identitatea a ceea ce ni se adresează ca semnificativ în acest joc de forme, în devenirea sa formativă [*Gestaltwerdung*] și în „fixarea” sa în calitate de creație. Ne-am legat atunci de vechiul concept de simbolic. Și în acest caz, aș vrea să fac acum un pas mai departe. Spuneam că simbolul este acel lucru după care recunoaștem ceva – așa cum gazda recunoaște oaspetele după *tessera hospitalis*. Dar ce înseamnă recunoaștere? Recunoașterea nu înseamnă a vedea ceva încă o dată. Recunoașterile nu sînt o serie de întîlniri; este vorba de a recunoaște ceva ca pe un dat pe care-l cunoaștem deja. Faptul că orice recunoaștere a fost desprinsă tocmai de contingența primei luări la cunoștință, fiind ridicată la rang de ideal, constituie procesul propriu-zis al „simțirii ca acasă” omenești, al acelei *Einhausung* – expresie a lui Hegel pe care o folosesc în acest caz. Cunoaștem cu toții acest lucru. Este cuprins totdeauna în recunoaștere faptul că în prezent cunoaștem mai veridic decît am putut s-o facem în sfîrșitul clipei primei întîlniri.

Recunoașterea face vizibil durabilul din ceea ce este trecător. Or, funcția propriu-zisă a simbolului și a conținutului simbolic al tuturor limbajelor artistice este aceea de a desăvârși acont proces. Este tocmai chestiunea care ne preocupă. Ce recunoaștem deci, propriu-zis, cînd e vorba de o artă ale cărei limbaj, vocabular, sintaxă și stil sînt într-un mod atît de specific goale și care ne apar atît de străine ori îndepărtate de marile tradiții clasice ale culturii noastre? Nu e oare tocmai semnul distinctiv al modernității faptul că e confundată într-o atît de profundă sărăcie de simbol, că în progresismul lipsit de respirație al religiozității avansării tehnice, economice și sociale ne sînt refuzate tocmai posibilitățile de recunoaștere?

Am încercat să arăt că lucrurile nu stau ca și cum am putea vorbi pur și simplu de timpuri bogate, ale unei generale familiarități cu simbolul, și de timpuri sărace, de golire a simbolului, ca și cum favoarea acordată altor vremuri și defavorizarea prezentului ar fi niște date simple. În realitate, simbolul constituie o obligație a construcției. Se pune problema să realizăm posibilitățile de recunoaștere, într-un cerc foarte larg de obligații și avînd în față ofertele foarte diferite pe care le face întîlnirea. Astfel, este desigur cu totul altceva dacă, pe de o parte, ne familiarizăm acum, printr-o însușire istorică, pe baza culturii noastre istorice și în deprinderea cu activitatea culturală burgheză, cu un vocabular care era de mai multă vreme cel de la sine înțeles al vorbirii (încît vocabularul însușit al culturii istorice se amestecă în vorbirea noastră la întîlnirea cu arta) – ori dacă, pe de altă parte, apare noua silabisire a unor vocabulare necunoscute, pe care trebuie să ne-o perfecționăm pînă la posibilitatea de a citi.

Știm doar ce înseamnă să poți citi: literele dispar imperceptibil și numai sensul discursului se construiește. În fiecare caz, abia constituirea sensului în punerea de acord e cea care ne face să zicem: „Am înțeles ce se spune aici”. Abia aceasta perfectează o întîlnire cu limbajul formelor, cu limbajul artei. Sperăm că este evident acum faptul că e vorba de un raport reciproc. Se amăgește cel care-și închipuie că poate avea una și

o punte respinge pe cealaltă. Nu putem declara îndeajuns de hotărît că cel care crede că arta modernă este degenerată nu va putea înțelege cu adevărat marea artă a epocilor precedente. Este cazul să ne convingem că trebuie mai întîi să silabisim fiecare operă de artă, apoi să învățăm s-o citim – pentru ca abia pe urmă aceasta să înceapă să vorbească. Artă modernă este un mijloc de a ne avertiza să nu ne închipuim că am putea asculta chiar și limbajul vechii arte fără să învățăm să silabisim, fără să ne deprindem a citi.

Desigur, aceasta e o datorie a prestației noastre, pe care o lume în care indivizii comunică unii cu alții nu o presupune pur și simplu, nici n-o primește recunoscătoare ca pe un dar. Trebuie să construim tocmai această comunitate comunicativă. „Muzeul imaginar”, acea vestită formulare a lui André Malraux pentru concomitența tuturor epocilor artei și a realizărilor acestora în conștiința noastră, este – chiar dacă într-o formă indirectă – o recunoaștere involuntară, ca să zicem așa, a acestor sarcini. Adunarea unei astfel de „colecții” în imaginație reprezintă tocmai prestația noastră – și e uimitor că n-o posedăm niciodată și nici n-o întîlnim de-a gata, de pildă cînd mergem la un muzeu să privim ceea ce au adunat alții. Altfel spus: sîntem plasați, ca ființe mărginite, în niște tradiții, fie că le cunoaștem sau nu, fie că sîntem conștienți de ele ori destul de orbiți ca să credem că noi am luat-o de la capăt. Aceasta nu schimbă cu nimic puterea tradițiilor asupra noastră. Schimbă însă ceva în cazul înțelegerii noastre, atunci cînd analizăm atent tradițiile în care ne aflăm și posibilitățile pe care ni le oferă pentru viitor sau cînd ne imaginăm că ne putem înstrăina de viitorul în care vom trăi, programîndu-ne și construindu-ne din nou. Tradiția nu înseamnă, firește, o simplă conservare, ci o transpunere. Aceasta presupune însă că nu păstrăm totul neschimbat, într-un mod conservator, ci că învățăm să spunem și să pricepem un lucru mai vechi într-un mod nou. Folosim cuvîntul „transpunere” și pentru traducere.

Fenomenul traducerii este într-adevăr un model pentru ceea ce înseamnă tradiția în realitate. Ceea ce a fost limba rigidizată

a literaturii trebuie să devină limbă proprie. Abia atunci literatura este artă. Acest lucru este valabil întru totul și în ceea ce privește arta plastică și arhitectura. Să ne gândim că sarcină dificilă e aceea de a pune de acord în mod productiv adecvat marile construcții ale trecutului cu realitatea modernă și cu formele de comunicație ale acesteia, cu deprinderile sale de a privi, cu posibilitățile de iluminat și altele de acest gen. Pot să povestesc, cu titlu de exemplu, cât de impresionat am fost când, într-o călătorie în Peninsula Iberică, am ajuns în ce din urmă într-o catedrală în care nici o lumină electrică nu întuneca, prin iluminat, adevăratul limbaj al vechilor domnii ale Spaniei și Portugaliei. Lucarnele prin care te uiți parcă în plin senin și portalul deschis, prin care lumina curge în valuri în casa Domnului, constituiau evident forma adecvată a accesibilității acestor impunătoare cetăți ale lui Dumnezeu. Ceea ce nu vrea să însemne însă că ne-am putea anula pur și simplu obiceiurile de a privi. O putem face tot atât de puțin pe cât și putem înlătura propriile deprinderi de viață, de comunicare și toate celelalte. Dar datorită de a pune de acord ziua de azi cu ceea ce a rămas împietrit în trecut este o bună ilustrare pentru ceea ce este dintotdeauna tradiția. Ea nu e o cultivare a monumentelor, în sensul conservării. Este o continuă acțiune reciprocă între prezentul nostru și țelurile sale și acele forme ale trecutului, care noi înșine sîntem.

Ceea ce ne interesează, așadar, este să lăsăm să existe ceea ce este. Aceasta nu înseamnă să repetăm doar ceea ce știm deja. Nu în forma unei trăiri repetitive, ci prin întâlnire ajung să existe ceea ce a fost pentru cei care sîntem.

În sfîrșit, al treilea punct, sărbătoarea. N-aș vrea să mi prezint o dată modul în care se comportă timpul și timpul propriu al artei față de timpul propriu al sărbătorii, ci să mă concentrez asupra ideii că sărbătoarea este cea care le întrunește pe toate. Caracteristica sărbătoririi mi se pare a fi aceea că ea nu înseamnă ceva decît pentru cel care participă la ea. Este vorba de o prezență aparte și care trebuie realizată cu toată conștiințiozitatea. A aminti aceasta presupune chestionare

critică a vieții noastre culturale, cu centrele sale de savurare a artelor și cu episoadele sale de descărcare de povara existenței zilnice, ca formă a experienței culturale. De conceptul de frumusețe se leagă, după cum aminteam, faptul că el înseamnă publicitate și stare verticală [*Stehen*] în contemplare, ceea ce presupune însă că există o ordine vitală cuprinzând, printre altele, și formele modelării artistice, decorarea, alcătuirea arhitectonică a spațiului în care trăim și împodobirea sa cu toate formele de artă posibile. Dacă arta are într-adevăr ceva de-a face cu sărbătoarea, înseamnă că ea trebuie să depășească limita unei asemenea determinări, așa cum o descriu eu, și o dată cu aceasta și limitele privilegiului de cultură, după cum ea trebuie să rămână imună și la structurile comerciale ale vieții noastre sociale.

Nu contestăm faptul că se pot face afaceri cu arta și că artiștii pot fi, eventual, și victimele comercializării creației lor. Dar nu aceasta este de fapt funcția artei – astăzi și dintotdeauna. Pot aminti câteva fapte. De pildă, marea tragedie greacă este și astăzi o temă pentru cititorii cei mai instruiți și mai ageri. Anumite fragmente corale ale lui Sofocle și ale lui Eschil apar cifrate aproape ermetic, în concizia și în forma accentuată a declarațiilor lor imnice. Și totuși, teatrul antic însemna reunirea tuturor. Iar succesul, uriașa popularitate pe care a câștigat-o integrarea cultică a jocurilor în teatrul antic dovedește că aceasta nu era reprezentarea rezervată unei pătri superioare și nici nu servea satisfacerii unui comitet festiv, care acorda apoi premiile pentru piesele cele mai bune.

O artă asemănătoare a fost și este, cu siguranță, marea istorie a polifoniei occidentale, ce-și are originea în muzica bisericească gregoriană. O a treia experiență este una pe care noi toți o putem face și astăzi, întocmai ca și grecii – și față de același obiect. Este tragedia antică. Primul director al Teatrului de artă din Moscova (1918 sau 1919, după Revoluție) a fost solicitat să deschidă teatrul revoluționar cu o piesă revoluționară – și el a jucat cu un succes colosal *Oedip rege*. Tragedia antică în orice timp și pentru orice societate! Coralul gregorian

și desfășurarea sa artistică, dar și muzica *Patimilor* lui Bach constituie replica creștină la aceasta. Nimeni nu se poate înșela în această privință. Aici nu mai este vorba de o simplă participare la concert – aici se petrece altceva. Ca participant la un concert îți este clar că e vorba de o altă formă de comunitate decît cea care se adună cu ocazia executării *Patimilor* în marile interioare bisericești. Acolo, e la fel ca la o tragedie antică. Că asemenea adunare înglobează de la cea mai înaltă exigență a culturii artistice, muzicale și istorice pînă la cea mai simplă nevoie și receptivitate a inimii omenești.

Afirm acum cu toată seriozitatea: *Opera de trei parale* sau discurile ce fac să răsunе șlagăre moderne, atît de iubite astăzi de tineret, sînt tot atît de legitime. Ele au, de asemenea, o posibilitate declarativă și de instituire a comunicării ce depășește toate clasele și toate premisele culturale. Nu înțeleg prin aceasta acel entuziasm al contagiunii psihologice în masă, care încă există și care a fost, cu siguranță, întotdeauna un însoțitor al trăirii autentice comunitare. În lumea noastră de excitații puternice și de manie experimentalistă, deseori guvernată comercial, într-o manieră iresponsabilă, multe lucruri sînt indiscutabil de o factură despre care nu putem spune că întemeiază cu adevărat o comunicare. Entuziasmul ca atare este o comunicare durabilă. Trebuie să ne spună însă ceva faptul că copiii noștri se simt exprimați cu ușurință și nemijlocit, în modul cel mai de la sine înțeles, într-o anumită prefacere a lor în obiect de joc [*Bespieltwerden*] prin muzică – cum trebuie să numim – sau prin forme ce au adesea un foarte sărăcăcios efect de artă abstractă.

Ar trebui să ne fie clar că ceea ce trăim aici ca o luptă nevinovată pentru programul ce trebuie ascultat ori pentru discul ce trebuie pus, în conflictul dintre generații sau, mai bine zis, în continuitatea generațiilor – căci doar și noi, cei mai în vîrstă, învățăm – se petrece și în ansamblul societății noastre. Cine crede că arta noastră este doar o simplă artă a păturii superioare se înșală amarnic. Cel care gîndește astfel uită că există stadioane, hale de mașini, autostrăzi, bibliotec

populare și școli profesionale care, pe bună dreptate, sînt deseori mult mai luxos împodobite decît excelențele noastre vechi gimnazii umaniste, în care praful școlar era aproape un element formativ – și după care, personal, sînt sincer nostalgic. În fine, acela uită și mass-media cu efectul lor de difuziune asupra întregii noastre societăți. N-ar trebui să nesocotim astfel de elemente. Există cu siguranță un mare pericol pentru civilizația umană în pasivitatea care intervine datorită folosirii unor multiplicatori mult prea comozi ai culturii. Acest lucru e valabil, înainte de toate, pentru mass-media. Dar tocmai aici i se formulează oricui o cerință umană – celui mai în vîrstă, care atrage și educă, precum și celor mai tineri, care sînt atrași și educați: să predea și să învețe prin activitatea proprie. Ni se cere tocmai să punem la contribuție activitatea propriei noastre voințe de a ști și a puterii de a alege în privința artei, ca și a tot ce este răspîndit pe calea mijloacelor de informare în masă. Abia atunci trăim arta. Inseparabilitatea dintre formă și conținut devine efectivă sub forma acelei nondistinckții cu care arta ne iese în întîmpinare sub forma a ceea ce ne spune și ne mărturisește ceva.

E necesar să ne lămurim conceptele opuse prin care această trăire se anulează, ca să zicem așa. Aș dori să descriu două extreme. Una constituie forma plăcerii pentru o calitate cunoscută. Aici se află, cred, originea kitsch-ului, a nonartei. De la ea auzim ceea ce știm deja. Nu vrem să ascultăm nimic altceva și ne bucurăm de această întîlnire ca de una care nu ne invalidează, ci ne confirmă într-un mod lipsit de forță. Este totuna cu faptul că cel pregătit pentru limbajul artei resimte tocmai ceea ce s-a voit [*Gewolltheit*] în acest efect. Observăm că se „vrea” ceva cu cineva. Orice kitsch comportă ceva din această strădanie, deseori foarte bine intenționată și plină de bunăvoință în sine – și tocmai aceasta nimicește arta. Întrucît ceva este artă numai atunci cînd necesită propria construcție a plăsmuirii, prin învățarea vocabularului, a formelor și a conținutului, pentru a se împlini realmente comunicarea.

Cea de-a doua formă este cealaltă extremă, opusă kitsch-ului: gurmăderia estetică. Ea este cunoscută îndeosebi

în atitudinea față de artiștii reproductivi. Oamenii se duc la operă deoarece cîntă Callas, și nu fiindcă e reprezentată o anumită operă. Înțeleg că așa stau lucrurile. Susțin însă că aceasta nu promite să procure o trăire artistică. Evident, să-ți fixezi în conștiință actorul sau cîntărețul și mai ales artistul, în funcția sa de mijlocitor, constituie o reflecție secundară. Trăirea pe deplin a unei opere de artă este de așa natură încît ne situăm, admirativi, tocmai în fața discreției actorilor – cînd nu se arată pe ei înșiși, ci evocă opera, compoziția și coerența interioară a acesteia, pînă la calitatea involuntară de a fi de la sine înțeleasă. Este vorba aici de două extreme: „voința de artă” pentru anumite scopuri manipulabile, ce ni se înfățișează în kitsch, și completa ignorare a cuvîntării propriu-zise pe care ne-o adresează o operă de artă, în favoarea unui strat secundar de satisfaceri ale gustului.

Adevărata obligație mi se pare situată între aceste extreme. Ea constă în a primi și a reține ceea ce ni se transmite datorită forței formale și înălțimii configurative a artei autentice. De cîtă știință căpătată printr-o cultură istorică se ține seama aici, în general, este, la urma urmelor, o problemă minoră sau o chestiune secundară. Artă din timpurile mai vechi ajunge la noi numai prin străbaterca filtrului timpului și datorită tradiției păstrate vii, care se transformă în mod viu. Artă nonobiectuală a modernismului poate avea – desigur, doar în producțiile sale cele mai bune, pe care cu greu le putem distinge astăzi de imitații – exact aceeași densitate a coeziunii și aceeași posibilitate de adresare nemijlocită. Ceea ce nu se află încă în coerența închisă a unei structuri, ci se găsește acolo într-o curgere trecătoare este preschimbat în opera artistică într-o plăsmuire durabilă, care rămîne – astfel încît a crește în interiorul ei înseamnă totodată a crește dincolo de noi înșine. Faptul că „în răstimpul care șovăie, există ceva ce poate fi reținut” – aceasta este artă de astăzi, artă de ieri și dintotdeauna.

Experiența estetică și cea religioasă

Ca orice fel de experiență, trăirea poetică, precum și cea religioasă resimt nevoia cuvîntului. Acestui fapt îi corespunde sensul grecesc primordial al expresiilor respective : poezia este „face” prin cuvînt, iar teo-logia este „vorbi” despre divinitate. Nu trebuie să presupunem pur și simplu că avem de-a face aici cu două lucruri deosebite, cu vorbirea poetică sau cu cea religioasă. Este clar că nu se poate distinge cu ușurință între limbajul poeziei și cel al tradiției mitologice. Poezii ne-au transmis, în general, tradiția mitologică. Existența unui limbaj poetic sau a unui religios este și mai problematică, de exemplu, în tradiția indiană ori chineză, în cazul cărora nu ne-am putea întreba nici măcar atît : este aceasta creație poetică, este religie sau filosofie ? În mod evident, o caracteristică a evoluției occidentale a spiritului este faptul că în primul rînd acolo a avut loc (în mod manifest și în legătură cu deșteptarea științei și a filosofiei) o tensionată dezbatere cu tradiția religioasă și poetică, ce a dus în cele din urmă la distincția dintre discursul poetic și cel religios. Nu vom putea tematiza, prin urmare, experiența poetică și pe cea religioasă într-o absență abstractă a timpului, ci va trebui să ne punem problema diverselor moduri ale discursului și a experienței ce stă la baza sa, plecînd de la propria noastră tradiție creștin-occidentală.

Mi se pare că această chestiune se impune mai întîi datorită faptului că în tradiția iudeo-creștină întîlnim pentru prima oară religia cărții sfinte, așa încît termenul „Scriptură” capătă valabilitate canonică ; în englezește, de exemplu, *Scripture* lasă să se înțeleagă imediat, fără nici un adaos, că este vorba despre

Biblie. Așadar, de apariția acestei forme de religie, în tradiția careia ne găsim – ca și în aceea a moștenirii „umaniste” a grecilor și romanilor –, se leagă faptul că pentru noi nu doar filosofia și poezia, ci și poezia și religia se îndepărtează una de cealaltă și prin aceasta întreaga tradiție „păgînă” a Antichității clasice este lipsită de însăși pretenția sa de adevăr. Din acest punct, tema noastră capătă tensiunea unei posibile probleme. Ar fi lipsit de sens să ne întrebăm dacă Lao-zi a fost poet, pristav religios sau mai degrabă filosof.

În tema noastră este astfel vizată o problemă ce nu se înțelege de la sine, ci implică o anumită preînțelegere, a cărei clarificare este importantă. În măsura în care e vorba de discurs și de scriitură, tema noastră este una hermeneutică. „Hermeneutica” era un cuvânt foarte uzual în secolul al XVIII-lea, pentru ca mai apoi aproape să dispară, de-a lungul unui întreg secol. Pe atunci aparținea limbajului uzual. Se putea vorbi despre „hermeneutica” unui bărbat plin de înțelegere, capabil să se transpună într-altul și să perceapă dimpreună cu el ceea ce este ascuns, ceea ce este neexprimat în celălalt. Schleiermacher, fondatorul hermeneuticii generale, se referea mereu la faptul că arta hermeneuticii îi este indispensabilă, în fond, și vieții sociale. „Cine ar putea, zice el, să aibă relații cu niște oameni deosebit de spirituali, fără să se străduiască și el să asculte ceea ce se strecoară printre cuvinte, așa cum citim printre rînduri în scrierile spirituale și dense? Cine n-ar vrea, de asemenea, să socotească demnă de o considerație mai atentă și să releve punctele vii dintr-o conversație importantă, ce poate deveni cu ușurință, în mai multe direcții, și o acțiune importantă?...”

Astfel, talentul hermeneutic nu e, de fapt, nimic altceva decît puterea de a înțelege ceea ce ni se pare greu inteligibil și neobișnuit.

Accastă obligație se întâlnește, ca exigență supremă, în ansamblul experienței noastre de viață, totdeauna acolo unde se pune problema să determinăm pe cineva să ne spună ceva. A învăța acest lucru e o datorie niciodată încheiată în viața

oricărui om. Dar chiar și atunci cînd facem abstracție de o atare blocadă morală prin egoism, cu siguranță că sarcina înțelgerii se situează sub dificultățile ce se ivesc. Așa se întîmplă în special acolo unde o limbă înghețată, fixată în scriere, trebuie făcută să vorbească din nou. În privința aceasta, e clar că înțelegerea unor texte este o sarcină grea. Se impune să facem un text să vorbească din nou.

Cu siguranță însă că ceea ce e decisiv, în acest caz, nu e realitatea exterioară a scrisului. E adevărat, ce-i drept, că orice manieră de scriere pretinde transformarea într-o vorbire. Scrierul este, de altfel, o trimitere înapoi la o rostire originară. În acest sens, textul nu ridică nicidecum pretenția să fie pus să vorbească din nou, cînd îi citim forma inscripționată. În cazul unor texte „literare” (în sensul cel mai larg), cu siguranță însă că nu vorbitorul este cel care trebuie să vorbească din nou, ci textul, știrea, mesajul. Modul în care se poate întîmpla acest lucru constituie o problemă aparte. Vorbim pe bună dreptate de *arta* scrisului atunci cînd creația poetică și literatura izbuțesc „să vorbească”. Ne întrebăm : cum reușește artistul scrisului să-și facă textul să vorbească de la sine, în așa fel încît nici nu ne mai gîndim să ne întoarcem la actul originar al rostirii cuvîntului viu ? Situația este, desigur, diferită în cazul textelor religioase ale tradiției noastre iudeo-creștine. Ceea ce ne vorbește din Sfînta Scriptură nu se bazează în primul rînd pe *arta* scrisului, ci pe autoritatea sinagogii sau a bisericii care glăsuiește acolo.

Astfel, dacă vrem să analizăm deosebirea dintre discursul poetic și cel religios, avem de-a face cu două genuri de texte eminente. Trebuie să avem în vedere implicațiile speciale a ceea ce sînt cele două feluri de texte. Există mai întîi textul pe care îl numim, într-un sens mai restrîns, „literatură”. Eu îi apun textul „eminent”¹. Nu e vorba de niște însemnări oarecare pe care le facem cînd schițăm în scris o expunere ori cînd scriem

¹ Vezi în legătură cu aceasta articolul „Der «eminente» Text und seine Wahrheit”, în *Kunst als Aussage*, pp. 286 sqq.

o scrisoare în locul unei comunicări verbale. În toate aceste cazuri, ceea ce este scris nu urmărește decît să ne trimită înapoi, la ceea ce a fost la origine vorbit. Dimpotrivă, un text eminent este unul pe care îl citim ca text, așa încît sîntem direcționați exact invers, asupra faptului că „stă scris”.

Trebuie să admitem că limba uzuală nu cunoaște folosirea cuvîntului „text” numai în asemenea cazuri eminente cum sînt textul Bibliei, textul de lege sau cel „literar”; prin „text” ne înțelege de obicei fixarea „tehnică” a vorbirii prin scris; în general, ea conferă inscripției, prescripției, textului de lege valabilitate normativă, și nu autonomie, în sensul de „literatură”. Un text literar este, din contra, așa cum o spune cuvîntul, ceva ce este țesut din fire, în așa fel încît are coeziune în el însuși. Un asemenea discurs, dacă este realmente text, trebuie să comporte o coeziune proprie, astfel încît discursul „să se afle aici” și să nu mai trimită înapoi, la o spunere propriu-zisă. Cînd se întîmplă acest lucru – în afara contextului practicii juridice sau bisericești –, textul este „autonom”.

Am pornit de la ideea că, în cadrul tradiției grecești, este imposibil să distingi în mod special între limbajul poetic și cel religios. Există, desigur, un cult și forme de exprimare verbală în cult. Însă tradiția religioasă a grecilor s-a constituit prin creație poetică. O numim tradiție mitică, fiindcă nu cunoaște nici o altă atestare decît pe aceea că este povestită. La început au fost poveștile cu zei și cu eroi. Forma în care se narează povestirile despre zei și eroi, în care se repovestește, reprezintă totdeauna o nouă interpretare. Astfel se desăvîrșește libertatea povestirii. Ea poate include chiar și critica zeilor, pe care o găsim la marii poeți greci ce urmează epocii epice, de exemplu critica zeilor homerici. Unitatea indisolubilă dintre discursul poetic și cel religios se vedește, nu în cele din urmă, în faptul că pînă și critica adusă poezilor de filosofia greacă rămîne, într-un sens ultim, tot teologie. Dacă Platon știe să dea formă miturilor sale cu o deosebită măiestrie, printr-un amestec baroc de motive religioase tradiționale și concepte filosofice, faptul se datorează caracteristicii întregii tradiții: aceea de a

monoteca adevărul cu falsul, de a fi vestire a celor de sus totodată libertate a jocului.

În originea caracterului de la sine înțeles al creației poetice ocești stă *proemiul* lui Hesiod, în care muzele îi apar poetului și asigură că sînt în stare să-l învețe multe lucruri false și multe adevărate. Un caracter neobligatoriu aparține capătă glas acestor versuri. Cine este atent la versuri nu se poate îndoii de faptul că ele spun mereu lucruri de ambele feluri, și adevărate, și false (muza rezervîndu-și libertatea). Întrebarea este identică încă de aici: ce fel de pretenție la adevăr e aceasta, ce se însoțește cu libertatea născocirii? Este o întrebare prea necunoscută. N-ar trebui să ne lăsăm înșelați de un concept modernist al esteticului ori a ceea ce e doar poetic – ca și cînd înțelegerea ar fi fost vreodată alta. Creația poetică n-a constatat niciodată doar în măiestria formală a unei configurări lingvistice armonioase, ci în aceea că mărturisește ceva ce ține să fie levărat. În cercetările mele, am numit aceasta, într-o formulă nu tocmai frumoasă, „nondistincția estetică”². Din esența telegerii poetice face parte faptul că ea nu ține cont în special de „*exergasia*”, de modalitatea elaborării – un termen al picturii ocești. Prin configurarea stringentă a formalului verbal, sînt mediate mai curînd conținuturi, înălțate astfel la o prezență intuitivă palpabilă, care ne satisface pe deplin.

Ne întrebăm din nou: cum arătau toate acestea la început? Cum stă mitul între creația poetică și adevăr? Prima caracteristică a mitului este să povestească³. Și ar trebui să știm totdeauna ce înseamnă a povesti: un proces infinit deschis în sine și care nu se epuizează niciodată în sine. Povestitorul care nu lasă impresia că ar putea continua mereu să povestească este un povestitor. Ceea ce înseamnă însă că, dacă în forma vestirii se vorbește despre divin, în însăși această formă de comunicare se află o depășire a ceea ce este realmente

Wahrheit und Methode (Ges. Werke, vol. I), pp. 122 sqq.

Cf. în legătură cu aceasta articolul „Mythologie und Offenbarungsreligion”, în *Kunst als Aussage*, pp. 175 sqq.

spus către ceva situat dincolo. Sfera divinului despre care ~~no~~ povestește, comportarea zeilor, legătura dintre oameni și eroi cu zeii – toate acestea dau o serie nesfârșită de povestiri. Forma epică a literaturii este expresia acestor povestiri.

O altă formă de folosire a vorbirii, strâns legată de aceasta, pare să fie invocarea – sau poate că ar trebui să spunem de-a dreptul: numirea. Fiindcă această numire (cel puțin în sensul în care o folosesc aici în legătură cu invocarea) nu trebuie confundată cu acea luare în posesie adamică, din creație, din vremea cînd Adam a dat un nume fiecărui lucru. Experiența despre care este vorba aici este mai curînd cea a invocării pe care omul o adresează zeului. Homer atestă constant că muritorii îi cheamă într-adevăr pe zei pe nume, avînd însă conștiința că nu știu dacă îi strigă cu numele adevărat. „Zeus sau oricum vrei să fii chemat...” este, de exemplu, una dintre figurile retorice obișnuite ale invocării epice. O asemenea invocație trimite și ea, în mod vădit, dincolo de ceea ce știm și face să devină vizibil ceva ce se sustrage propriilor noastre prehenșiuni și concepte și care, în orice caz, nu apare în ceea ce știm. Cu toate acestea, bucuria de a numi, „enumerarea” de nume, este un moment esențial în ținuta „epică” a „povestitorului”, după cum declară limpede, și Homer, și Hesiod.

Or, pasul spre „literatură” pe care îl face o atare tradiție mistică și poetică – dacă trebuie să-l comprim într-o formulă – este pasul de la povestirea de mituri la operă. Conceptul de operă și de operă artistică nu e lipsit, desigur, de probleme. După cum se știe, în estetica progresivă actuală, se încearcă să se elimine conceptul de operă. Se consideră că nu depinde totul de operă, care îi lasă „consumatorului” distanța contemplării și a gustării, ci de actul întîlnirii unice, de șocul pe care îl trăim. Cred, cu toate acestea, că există rațiuni hermeneutice pentru a spune că opera rămîne operă. Înseamnă că orice configurare, identificabilă, în general, în așa fel încît folosim pentru ea expresii precum „frumoasă”, „densă”, „elocventă”, este deja, întrucît e caracterizată astfel, „*ergon*” – operă. În cultul religios ca atare, nu există această tranziție spre operă. Ritmul,

ceremonia, formele comportamentului religios pot fi solide și fixate și pot fi mereu repetate, pentru că așa e obiceiul. Aici nu avem distanța judecății, ci sîntem absorbiți în executare. Desigur însă, chiar un mobil^{*} ori o indicație de interpretare își au identitatea lor, tocmai ca un dans unic, pe care îl admirăm ca măiestrit. Chiar o improvizație la orgă poate fi o „operă”. Ne apare „frumoasă” sau, după caz, „goală” și „inexpresivă”. Este ceva ce se judecă chiar dacă a fost văzut sau auzit o singură dată. Este, pentru noi, configurarea unei opere. Aș vrea să spun că o asemenea tranziție de la o execuție repetată la „operă” pare să aibă loc în literatura greacă pas cu pas și se desăvîrșește, în cele din urmă, prin tendința pe care o capătă spre text, spre opera citită. Putem urmări modul în care toate formele discursului poetic-religios, în cadrul cărora poeticul nu poate fi separat de religios, se înalță la forma de operă, fie prin recitare rapsodică, ce cu siguranță nu mai era cult, fie prin reprezentarea liricii corale și a dansului său – scoase, fără îndoială, din acei *nomoi* ai practicii zilnice a cultului. Astfel, tragedia – despre care știm cu toții că, în pofida oricărei interpretări în cadrul general al ordonărilor religioase, era o dramă – reprezenta un spectacol închis în sine, pe care îl judeca un juriu ce distribuia premiile. Pretutindeni se tinde spre autonomia textului, așa încît trecerea la ceea ce este efectiv scris și la ceea ce nu mai e decît citit nu este surprinzătoare.

Ce este însă implicat, propriu-zis, în faptul că ceva devine „literatură”, că, altfel spus, a devenit într-atît operă sau text, încît poate fi făcută să vorbească ca atare, ca „literatură”? Că aceasta e, într-adevăr, însăși opera devenită autonomă, ce trebuie făcută să vorbească – și nu autorul, ca acest vorbitor –, rezultă din faptul că în fiecare reproducere, chiar și în aceea prin propria vorbire a cititorului sau a autorului, intervine un moment de ezitare, de contingent. Un text adevărat, care este text în acest sens eminent, nu se măsoară după modul original în care a fost spus pentru prima dată de la început. Resimțim

* Referire la „mobilurile” lui Calder (n.tr.).

întotdeauna ceva penibil cînd ascultăm un poet recitîndu-și propriile opere. De ce are tocmai *această* voce, pentru ce tocmai această intonație, la recitirea aceluia lucru? Urechii mele întotdeauna nu-i poate fi suficientă, pe deplin, nici un fel de realizare posibilă a vorbirii, nici măcar aceea prin propriul meu glas! Orice recitator al unui „text” știe acest lucru. Textul a cîștigat o idealitate ce nu poate fi pe deplin acoperită prin nici o realizare.

Problema teatrului, „reproducerea” în sensul realizării scenice, este, la rîndul său, altceva și confirmă, cu toate acestea, idealitatea „literaturii”. Aici intră în joc un nou strat al realității, un fel de a doua creare. Și un text dramatic rămîne de asemenea, în virtutea idealității configurării sale literare, criteriul pentru o atare „a doua” creare. Să ne gîndim, de exemplu, la interpretarea unui rol, la limita spațiului de joc ce-i este acordat de către textul poetic. Este o problemă complicată, „suprapunerii unei idealități peste alta, asupra căreia ar fi încă de insistat. Eu aș deduce însă o consecință generală din idealitatea acestei „ființe grăitoare” [*Sprechendseins*] a textelor cărora nu le corespunde nici un vorbitor: idealul unei asemenea deveniri grăitoare a textelor ca texte include, ca ultimă consecință, intraductibilitatea. Este clar că „literatura” se diferențiază de orice altceva scris sau transmis în scris, prin aceea că depinde de apariția sa lingvistică – și nu numai de „sens”. Traducerea textelor literare este ea însăși o sarcină literar-poetică, ce nu poate reuși decît aproximativ. Forma extremă a unei „literaturi”, ce se apropie de completa intraductibilitate, este în mod vădit, idealul liricii simbolice a acelei *poésie pure*. Ea reprezintă astfel consecința supremă a unei configurări verbale ce lasă în urma sa orice comunicare de conținuturi, în favoarea execuției. Cînd semnificația și sunetul se cumpănesc ca niște centre de greutate specifice și cînd aceasta are loc astfel încît unitatea unui discurs se realizează fără nici un alt mijloc sintactic – și acesta a fost, într-un anumit sens, idealul

4. Date mai detaliate în legătură cu această chestiune în *Kunst als Aussage*, articolele „Stimme und Sprache” și „Hören – Sehen – Lesen”.

lui Mallarmé –, nu înseamnă că unitatea de sens a discursului ar fi primejduită ori suspendată. Mi se pare o confuzie. Acest idon al poeziei „pure” dovedește însă că limba vorbește în deplina sa idealitate sensibilă, în care sensul și sunetul s-au unificat. Creșterea operei poetice din limba preliterară a povestirii mitice și a cântecului pare să fi ajuns aici la o înălțime la care „totul este simbol”.

Aș dori să pun alături de această formă a textului eminent „Necriptura” și cartea sfântă, în care istoria narată a epocii primitive devine document. „Document” [*Urkunde*] trebuie să aibă aici înțelesul deplin al cuvîntului german, acela de document valabil. Este, evident, ceva nou. De ce fel de atestare printr-un document era nevoie aici? Nici o religie antică, pe care o știm din tradiția noastră apuseană, nu a cunoscut conceptul de zei mulți. Zeii însemnau acea existență aflată „dincolo” de viața din toate zilele, sfera divinului, către care căutau calea unele interpretări și ilustrări mereu noi, de natură poetică și „filosofică”. Ipoteza era, în acest caz, realitatea univocă, potrivit căreia popoarele străine nu puteau avea în minte nimic altceva decît această realitate covîrșitoare a divinității, așa încît cunoscuta preluare a zeilor popoarelor subjugate sau ai orașelor cucerite, de pildă, alături de propriii zei romani, nu constituia nimic deosebit. Din acest gest nu ne glăsuiește atît o înțelepciune statală, cît faptul că prin el se exprimă o raportare cu totul generală la universalitatea divinului. Aceasta se schimbă o dată cu apariția religiilor bazate pe revelație. Și acest cuvînt nu se poate aplica decît religiilor iudaice și creștine – făcînd abstracție de islamism, al cărui document religios reprezintă o problemă cu totul specială pe care n-o pot discuta, din păcate, necunoscînd araba. Ambele posedă documente care nu numai că relatează o istorie, ci o și atestă de-a dreptul. Istoria străveche a poporului ales narează nu doar povestiri despre o epocă primitivă, caracterizată de apropierea de Dumnezeu, așa cum se întîmplă în tradițiile mitice ale altor religii. Vechiul Testament se pretinde a fi Cuvîntul lui Dumnezeu : o lege care obligă și care constituie o făgăduință întemeiată pe respectarea legii ;

mînia lui Dumnezeu și credința în el sînt strîns legate. Ceea ce atestă Scriptura este fidelitatea față de un contract, o relație dintre lege și supunerea la lege și, încă din secolul al II-lea înainte de Hristos, tocmai *Scriptura* era cea care ținea unită comunitatea religioasă a iudeilor, ca un document întemeietor.

Să punem acum alături de această istorie străveche a poporului lui Israel străvechea istorie creștină. „Noul Testament” nu mai reprezintă un astfel de contract. În loc de „lege” și „supunere”, trebuie să spunem aici *kerygma* – „mesaj” – și „credință”. Pentru a ilustra însă raportul dintre mesaj și credință într-un mod profan, în scopul de a-l distinge de raportul dintre lege și supunere din Vechiul Testament, v-aș îndrepta atenția asupra esenței făgăduinței. Și o promisiune își are, desigur, obligativitatea sa. Dar făgăduința nu este asemenea unei legi care-l obligă pe celălalt să i se supună. Ceea ce constituie Noul Testament nu seamănă însă nici cu fidelitatea partenerilor față de un contract. Cine promite consimte voluntar la un angajament. Orice făgăduință este conform esenței sale, axată pe libertate. Și nu numai că îndeplinirea sa nu poate fi silită prin mijloace juridice, ca în cazul contractului, în mod de la sine înțeles; ea este, într-adevăr, o promisiune abia atunci cînd este acceptată. Așa știm: dacă cineva promite prea mult și dacă îi vrem binele, îi spunem: „Mai bine nu promite!”. Prin acceptare, se naște valabilitatea obligatorie, dar nu printr-un contra-serviciu, ci tocmai prin nimic altceva decît prin acceptare. Mi se pare că aceasta e o bună analogie profană la conceptul de credință. Mesajul Evangheliei este o ofertă liberă păstrată deschisă – și mesajul este îmbucurător doar pentru cine o acceptă.

Dacă e îngăduit să descriem lucrurile în această formă, chiar și fără o competență teologică, s-ar putea deduce o consecință hermeneutică. Vreau să spun că, dacă mesajul creștin este un asemenea gen de ofertă – o promisiune liberă – față de care nimeni nu are vreo pretenție, el este adresat tuturor și, tot odată, este cuprinsă într-însul, pentru cel ce a acceptat acest mesaj, sarcina de a-l transmite altora. Cuvîntul „a transmite

[*unrichtig*] e unul foarte interesant. A transmite un mesaj nu înseamnă a-l repeta. Cel care transmite, ca să zicem așa, un mesaj atât de „lipsit de sens”, adică textual fără referință, încît capătă un sens fals în situația concretă, nu poate spune că-l transmite efectiv. Este un bine cunoscut motiv din *Eulenspiegel*. A transmite un mesaj presupune ca acesta să fi fost înțeles. De aceea el trebuie spus mai departe, dar în așa fel încît să ajungă corect la ceilalți. Transmiterea unui mesaj implică, așadar, înțelegerea și transmiterea lui plină de înțelegere. Ca ultimă consecință, aceasta înseamnă că el pretinde să fie „tradus”. În privința aceasta, o traductibilitate universală aparține esenței mesajului creștin. Porunca misionară a Bisericii creștine derivă din caracterul Evangheliei și dacă a transmite realmente un mesaj înseamnă să i-l spui celui alt astfel încît să-l înțeleagă, atunci faptul că Biblia a fost tradusă în limba poporului și că, pînă la urmă, Evanghelia a fost transmisă în toate limbile este cu adevărat o consecință rațională și esențială. Redactarea în grecește a povestirilor despre Isus, organizarea traducerilor latinești, versiunea gotică ș.a.m.d. se situează în acest plan, iar mișcarea reformatoare a răspîndit, în cele din urmă, traducerea Bibliei în limbile popoarelor.

Mi se pare că aceasta e baza pornind de la care se pot determina toate formele discursului religios și ale vorbirii uzuale religioase în tradiția creștină. Toate formele serviciului religios creștin, în sfera catolică, precum și în cea protestantă, servesc, la urma urmelor, singurei obligații de „a transmite” mesajul paradoxal al credinței. Aici, dificila sarcină de a face să ți se spună ceva atinge încordarea extremă. Fiindcă aici este emis un mesaj incredibil. El nu se leagă de caracterul de la sine înțeles al morții și al nemuririi, al salvării și al mîntuirii. Mesajul creștin reprezintă mai curînd o exigență ce anihilează orice așteptare firească, întrucît nu dă urmare înțelegerii privind meritul și răsplata, vina și pedeapsa. Flacius, fondatorul hermeneuticii protestante din ansamblul școlar de la Wittenberg, a arătat foarte corect, în opinia mea, că în această particularitate a propovăduirii creștine stă sarcina ultimă a hermeneuticii.

Toate celelalte ciudățenii numeroase pe care le întâlnim Sfînta Scriptură, depărtarea în trecut a limbii, a gramaticii, realităților și altele de acest gen, pretind, desigur, niște cunoștințe pentru a face posibilă o mai bună înțelegere a neobișnuitului text. Tema specifică a hermeneuticii, pe care o formulează creștinismul, o constituie însă straniețea fundamentală a caracterului surprinzător a ceea ce se află în mesajul creștin (1). El culminează prin aceea că înseși mîntuirea și credința sînt înțelese cu totul în sensul de grație divină, așa încît meritul și vrednicia își pierd valabilitatea. Acest lucru este îndreptat împotriva *oricărei* așteptări a naturii umane; și pentru (2) întotdeauna e vorba doar de această unică chestiune, de exigența credinței, toate formele discursului religios pe care întâlnim în creștinism vor să fie adjuvante ale credinței.

În serviciul divin protestant, aceasta se manifestă prin poziția centrală a predicii. Totuși, și celelalte forme ale serviciului divin creștin și întreaga viață bisericească sînt, în ultimă instanță, ajutoare ale credinței: viața comunității înseamnă coabitarea întru credință, așa cum și aceasta și-a găsit expresie în învățătura despre Sfîntul Duh. Față de aceasta, cuvîntul predicii are particularitatea de a fi cuvîntul fiecărei persoane în parte, care își mărturisește adeziunea la conținuturile (3) credinței ale Bisericii, și ia cuvîntul ca martor și ca ajutor al credinței. Predica este, prin urmare, punctul culminant propriu-zis al retoricii bisericești, în care unul se adresează cel mult, încercînd să le împărtășească mesajul mîntuirii.

Rezultă de aici că discursul poetic și cel religios sînt, în tradiția creștină, tipuri de text diferite. Aceasta nu exclude faptul că unele conținuturi religioase pot avea și un aspect poetic-literar, ce le diferențiază de alte texte religioase. Urmează de aici sarcina finală de a face inteligibilă interferența ambelor aspecte. În acest scop, aș dori să întregesc conceptul central al simbolului, atît din teoria artei, cît și din fenomenologia religiei, prin conceptul opus al semnului, căruia aș vrea să îi atribui o nouă demnitate.

Simbolul este definit prin aceea că prin intermediul lui este cunoscut și recunoscut ceva⁵. Aceasta corespunde sensului primordial al cuvîntului, care își avea funcția, în general cunoscută, în modalitatea antică a pașaportului. Într-un sens asemănător vorbim și despre simbolurile religioase. Comunitatea se recunoaște și se confirmă prin recunoașterea simbolurilor sale. Când estetica germană clasică a dat o nouă extensiune universală conceptului de simbol (avîndu-și originea în platonismul creștin și devenind mai apoi uzual în disputa modernă a confesiunilor), ea a urmat semnificația originară a cuvîntului „simbol” — aceea de a fi lucrul prin care ceva este cunoscut și recunoscut. Dacă aceasta era, în cadrul Bisericii, comunitatea conținuturilor credinței, acum forța simbolului operei de artă este definită prin aceea că nu trimite înapoi, la ceva comun, pe care îl înlocuiește, ci conștientizează prin propria sa putere de mărturie, că ceva este comun. Trăirea celui „acesta ești tu!” poate varia de la cea mai înaltă și înspăimîntătoare expresivitate a zguduirii tragice pînă la o adiere de semnificație ce te face să șovăi; de la întîlnirea cu regele Oedip pînă, să zicem, în fața unuia dintre acele tablouri ale lui Mondrian, de o muțenie apăsătoare; există totuși ceva comun: recunoașterea⁶. Fără îndoială, opera de artă provoacă ceva asemenea unei recunoașteri; aceasta ne ajută din nou să ne simțim ca acasă — sarcină a existenței, trasată omului, ca fiind una ce nu poate fi rezolvată niciodată pînă la capăt.

Ce diferite sînt, față de aceasta, propovăduirea și făgăduința mesianică! Ce înseamnă, în actul incarnării și în mesajul pascal, recunoașterea în sensul expresiei „acesta ești tu!”? Desigur, nu un pas înainte al simțirii ca acasă a omului în lume, în măsura în care ea mai oferă încă purificarea de teamă și milă prin mîhnirea tragică. Într-un asemenea „acesta ești tu!” nu ne întîmpină bogăția infinită de posibilități ale vicții și

⁵ În legătură cu conceptul de simbol, a se vedea *Wahrheit und Methode* (Ges. Werke), vol. I, pp. 76 sqq. și, în volumul de față, „Actualitatea frumosului”.

⁶ Cf. *Wahrheit und Methode* (Ges. Werke, vol. I), pp. 119 sqq.

ale lumii, ci tocmai extrema sărăcie a lui „*ecce homo*”. Trebul să dăm cuvîntului o cu totul altă intonație: „*acesta ești tu!*” această ființă neajutorată, expusă suferinței și morții. În fața acestui infinit refuz al chinului morții, mesajul pascal trebuie să devină realmente un mesaj.

În ambele experiențe, structura simbolului apare ca recunoaștere. Și totuși, stilul notorietății, pe care se sprijină recunoașterea și într-un caz, și în celălalt, este unul fundamental diferit. Pretenția mesajului creștin era, într-adevăr – și această îi conferă exclusivitatea – aceea că numai el a învins cu adevărat moartea, întrucît vestește suferințele și moartea asumate în numele nostru de Isus ca pe un act de mîntuire. Văzute dinspre această pretenție exclusivă, festivismul sublim și explicația sărbătorească a credinței în morți, pe care le-au cultivat culturile religioase mai vechi, apar ca un unic mare refuz al morții. Să ne gîndim la felul în care Novalis a făcut din asta, în ale sale *Imnuri către noapte*, punctul de plecare al viziunii sale privind filosofia istoriei.

Acest dublu sens și această diferență în „*acesta ești tu!*” se pot articula cu ajutorul conceptului de semn. Bineînțeles că, sub acest raport, trebuie să facem abstracție cu totul de așa-zisul uz al semnelor, cărora le spunem semantică și semiotică, sau oricum altfel. Semnul este înțeles aici în sens religios. Mi se pare nu doar o tradiție pietistă a citirii Bibliei cea în care discursul religios al Sfintei Scripturi este citit așteptînd ca din ea să i se împărtășească cuiva un semn. Mi se pare mai degrabă o exigență generală a acceptării mesajului creștin, ceea ce Luther a exprimat prin formula „*pro me*”. Este vorba aici despre mai mult decît o simplă comuniune, în adunarea în jurul unor simboluri. O asemenea comuniune poate decurge de aici și este cu siguranță o componentă a oricărui cult – și aceasta în orice religie. Semnul este însă ceva dat numai aceluia care e în stare să-l ia ca atare.

Un prieten mi-a istorisit odată o povestire ce nu este numai decît măgulitoare pentru pastori, dar este într-un fel consolatoare. Un bărbat, pe atît de simplu de felul său pe cît de

encornic, care avea un renume internațional ca modelator de caractere tipografice, a luat parte într-o zi la un serviciu religios protestant. Când au ieșit din biserică, prietenul meu i-a zis: „N-a pălăvrăgit iarăși îngrozitor pastorul?”. La care primi un răspuns neașteptat: „A, bine, se poate, n-am băgat de seamă deloc!”. Omul fusese atent, în mod vădit, în timpul predicii, la ceea ce trebuia să i se adreseze lui prin mesaj. În felul acesta, mesajul exista doar pentru el și numai astfel mesajul era ceea ce este. Iată o ilustrare pentru ceea ce înțeleg eu prin „semn”: nu-i nimic pe care să te bizui, nimic ce au văzut totuși cu toții și, cu toate acestea, de așa natură încât, dacă este luat ca semn, își are siguranța lui incontestabilă. Există o vorbă a lui Heraclit care pune bine în evidență acest raport: „zeul din Delphi nici nu vorbește, nici nu tănuiește nimic, ci arată”⁷. Trebuie doar să înțelegem ce înseamnă „arătarea”. Nu este un substitut pentru „vedere” și se deosebește de orice declarație ori de refuzul ei (de tăcere), tocmai prin faptul că ceea ce este arătat e accesibil numai aceluia care privește în direcția respectivă și vede.

Mi se pare că, fără o asemenea introducere a conceptului de semn, adevărata deosebire dintre discursul poetic și cel religios nu poate fi realmente descrisă – în orice caz, nu așa cum a ajuns la desăvârșire în istoria creștină și cum și-a găsit expresia în uzul din afara religiei, prin lărgirea conceptului de simbol. În cadrul unui ansamblu ordonat creștin, recunoașterea artei (care, în practica antică, era o ducere mai departe, de la sine înțeleasă, a vestirii și adevărului religios) constituie o problemă foarte serioasă. Deja prin moștenirea iudaică ce se ascunde în istoria bisericească creștină, arta plastică, în special, era o chestiune problematică. În cele din urmă, decizia creștină s-a pronunțat în favoarea tabloului, adică a artei plastice, dar cu o fundamentare care aduce în mod expres în prim-plan preeminența propovăduirii Scripturii și prin aceasta principiul ajutorului religiei. Artă plastică funcționează ca *Biblia pauperum*, adică în chip de Scriptură pentru cei ce nu sînt capabili să citească și să înțeleagă textul biblic. Și muzica juca un rol

7. Fr. 93: ...οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει”.

Însemnat în cultul creștin – ca o parte a cultului însuși, ca o manifestare și o recunoaștere a comunității, fie în coralul liturgic și în dezvoltările sale tot mai artistice, fie în forma naivă a cântecului totdeauna cam târăgănat al comunității din serviciul divin protestant. Și poezia și calitatea poetică pot fi întâlnite în contextul lingvistic religios. Admirăm astfel rangul înalt al poeziei ebraice, care a consimțit la o atît de profundă contopire interioară cu limba tradiției religioase, încît nu s-a mai resimțit nici un fel de încordare. Ar trebui însă, pînă la urmă, să recunoaștem și modalității narative specifice izvoarelor Noului Testament faptul că în ele este sădită arta povestirii. Poate că nu e în stare să concureze cu nivelul înalt al unor texte din Vechiul Testament, dar există și acolo părți de o pătrunzătoare densitate a narațiunii, cum sînt, de pildă, unele parabole din *Evanghelia după Marcu*. Ceea ce nu schimbă cu nimic realitatea că, în contextul biblic, aceasta nu este literatură și nu e un text autonom. Mesajul astfel relatat vrea să fie luat ca mesaj. Aceasta se constituie însă nu atît ca o formă simbolică a recunoașterii, cît ca semn ce ni se adresează.

Mi se pare, cu toate acestea, lipsit de sens să construim o opoziție între artă și religie, ba chiar și numai între discursul poetic și cel religios, și mai ales să îndepărtăm de orice pretenție de adevăr ceea ce arta spune individului. În orice mărturie artistică este vestit ceva, este cunoscut și recunoscut ceva. Ceea ce e legat de o asemenea recunoaștere seamănă întotdeauna cu un fel de uimire, cu o mirare și aproape cu o spaimă, pentru că așa ceva s-a întîmplat ori pentru că unor oameni le-a reușit așa ceva. Totuși, pretenția mesajului creștin trece dincolo de acest nivel, arătînd direcția contrară. Mesajul arată ce nu le poate izbuti oamenilor și-și cîștigă tocmai de aici pretenția și radicalitatea ofertei sale. Dacă înțelegem ca specificitate a Evangheliei faptul că trebuie să primim acest mesaj împotriva oricărei așteptări și speranțe, radicalitatea Luminismului apărut din creștinism devine inteligibilă. Pentru prima oară în istoria omenirii, religia este declarată, în general, superfluă și înșelătoare sau autoînșelare.

Intuiție și plasticitate

Orice privire în istoria esteticii ne arată că arta și literatura sunt legate de conceptul de intuiție și – cel puțin aceasta din urmă – de conceptul valoric de plasticitate. Într-adevăr, este vorba de unul dintre cele mai recente domenii problematice ale filosofiei, dar fundamentarea sa se stabilește, evident, o dată cu delimitarea conceptului și cu critica rațiunii „pure”, care crede că ajunge la cunoaștere numai prin concepte. O dată cu aceasta, conceptul de intuiție suferă o revalorizare. Formularea lui Baumgarten a unei *cognitio sensitiva* ce distinge acel *pulchre cogitare* ne îndreaptă deja în această direcție, iar *Critica facultății de judecare* a lui Kant caracterizează plăcerea estetică drept una „lipsită de concept”, evidențiind capacitatea imaginației în jocul forțelor cognitive ce alcătuiesc plăcerea estetică. Intuiție nu înseamnă aici nimic altceva decât o reprezentare a imaginației.

De fapt, conceptul kantian de intuiție nu capătă realmente o formulare terminologică în legătură cu estetica, ci se află în centrul *Criticii rațiunii pure*. El este acolo piesa critică opusă noțiunii de concept și corectivul metafizicii raționaliste. Teoria lui Kant despre spațiu și timp ca forme ale intuiției, singurele prin care îi poate fi „dat” ceva omului finit, admite din această cauză și „intuiția intelectuală” (de care urmașii idealiști ai lui Kant au făcut atîta caz), numai ca pe o caracteristică a „intellectului infinit”, care nu-i este dat omului. Numai un asemenea intelect este în stare să „privească în ființă” ideile sale, așa cum reflecția transcendențială a lui Fichte înțelege, mai târziu, actul de intuire ca fiind unul de privire spre ceva (în înțeles activ). În critica lui Kant, toate acestea aparțin cunoașterii

metafizice. I se demonstrează acesteia, prin *Critica rațiunii pure*, că fără intuiție conceptele sînt goale și nu fac posibil nici o cunoaștere.

Dincolo de această delimitare critică ce ne trimite înapoi la ceea ce este dat sensibil în percepție, nu trebuie să uităm însă că imaginația nu este limitată la funcția sa pentru cunoaștere teoretică, ci reprezintă capacitatea generală de a avea „intuiție” (reprezentare) chiar și fără prezența obiectului”, iar acesta este singurul punct de vedere din care intuiția devine o problemă în domeniul artei și al esteticii.

Dacă plecăm de la conceptul de percepție ori chiar de la acela de judecată de percepție, ratăm din start localizarea problemei; de asemenea, în privința cunoașterii teoretice nu trebuie să trecem cu vederea faptul că, pentru Kant, intuiția conceptul sînt momente analitice ale judecății de cunoaștere îndeplinesc cunoașterea numai prin cooperarea lor. În cadrul *Criticii rațiunii pure*, această cooperare stă, desigur, în slujba cunoașterii teoretice; dimpotrivă, în cazul plăcerii estetice este vorba de un joc liber al capacităților cognitive. Cooperarea cu intelectul și cu conceptele sale ține, cu toate acestea, de condițiile de la sine înțelese atât ale plăcerii estetice, cît și ale artăi genului. Dimpotrivă, intuiția nu se referă aici la un obiect dat.

Am atașat, așadar, premeditat conceptului de „intuiție” și acela de „plasticitate”, în titlul articolului de față. Prin el indică deja faptul că această problemă de teoria artei privind intuiția nu trebuie considerată din punctul de vedere al problematicii teoriei cunoașterii, ci raportată la domeniul mai larg al imaginației, în jocul său „liber” și în productivitatea sa. Iar aceea, cred că se impune din capul locului să nu ne limiteze privirea la obiectele „vizuale” ori la operele de artă, ci să avem în vedere artele bazate pe limbă, deci, înainte de toate, creația poetică. Acolo, în utilizarea limbii, în arta retorică și în creația poetică, cuvîntul „plastic” este într-adevăr la el acasă, desemnînd o calitate specială a descrierii și a narațiunii, prin intermediul căreia vedem „în fața noastră”, ca să spunem așa, ceva ce nu vedem noi înșine, ci care ne este doar povestit.

Evident, aceasta este o calitate estetică. A intui [*anschauen*], a privi [*schauen*], *to show* au de-a face, într-o câțva și din punct de vedere lingvistic, cu „frumosul”, trimițându-ne, la fel ca multe cuvinte ale noastre, în sfera vizuală a arătării, spre ceva vizibil, dar cu o indicație ce lasă deschis, într-un mod particular, ceea ce este de văzut. Astfel, acest cuvânt (*Schau* – n.tr.) a fost folosit mai întâi cu privire la intuirea lui Dumnezeu de către mistic și ne întâlnim cu el, într-un asemenea sens, în unele formulări actuale precum „scenă” [*Schauplatz, Schaubühne*], în ziceri ca „a intui ceva” [*etwas anschauen*], „a contempla ceva” [*etwas beschauen*] ori chiar „a fi spectator” [*zuschauen*]. În toate aceste întrebări ale cuvântului, componenta temporală a întîzierii și zăbovirii, așa cum o presupune absorbirea în actul intuitiv, nu poate scăpa auzului. Amintesc de strădania poetică a lui Hegel din poezia *Eleusis*, unde ni se spune: „Simțul se pierde-n intuire... Eu sînt în ea, sînt totul, sînt doar ea”.

Or, desigur, în contextul reflecției și în tradiția filosofiei, cuvintele germane sînt, mai mult sau mai puțin, niște alinieri artificiale la conceptele și cuvintele greco-latine. Astfel, intuirea mistică a lui Dumnezeu își are originea în „*videre deum per essentiam*”, ceea ce distinge acel *status beatitudinis*, și, prin aceasta, în echivalentele latinești pentru grecescul *nous*: *intellectus* și *intelligentia*. O dată cu aceasta, sîntem transpuși în lumea conceptelor clasice de *logos, nous, dianoia, theoria* și *phronesis*, precum și a corespondentelor lor latinești, și va fi folositor să luăm în considerare și aceste cîmpuri semantice, pentru a-i asigura conceptului de intuiție justa sa extensiune.

Ce-i drept, primul pericol ce pare să ne amenințe într-o asemenea întoarcere la limba greacă este o îngustare. Opoziția dintre intuiția sensibilă și cea intelectuală, dintre *aisthesis* și *noesis*, care ne trimite la Platon, ne amintește de povara moștenirii platonismului, care – mai mult sau mai puțin inconștient – apasă asupra gîndirii moderne. Marea realizare a distincției dintre sensibil și inteligibil, prin care Platon a ajutat pentru prima oară matematica să ajungă la o justă înțelegere de sine, a însemnat, pe de altă parte, introducerea unui concept

de „intuiție”, format după modelul structural al percepției senzoriale, și părea să implice astfel opoziția exclusivă față de gândirea conceptuală. Într-adevăr, poziția critică adoptată de Kant împotriva raționalismului secolului al XVIII-lea – după cum arată și titlul disertației sale – reprezintă preluarea conștiință a unui asemenea platonism. Aplicarea conceptelor sensibilului și inteligibilului la experiența artei nu pare însă tocmai ingenioasă. Kant a și evitat, de altfel, acest lucru, folosind jocul facultăților de cunoaștere și nedistingînd în mod absolut obiectul plăcerii estetice de opoziția dintre simțuri și rațiune. În primele paragrafe ale *Criticii facultății de judecare* (§ 3 și § 4), aceasta ne surprinde de-a dreptul. Desigur, moștenirea platonice rămîne sensibilă peste tot unde conceptul de intuiție, orientat după percepția senzorială, este extins asupra cunoașterii conceptuale și unde se vorbește critic despre intuiție intelectuală. Tocmai din această translație mi se pare că se nasc acum neînțelegerile inerente conceptului de intuire în domeniul teoriei estetice și al teoriei artei.

În realitate, „intuiție”, ca imediatitate a ființei date sensibil sau spiritual (pe care Husserl ar fi numit-o „dat întruchipat” [*leibhaftige Gegebenheit*] sau, după caz, împlinire plastică a intenției), este un pur concept-limită, o abstracție față de mediile în care se împlinește în sine orientarea umană în lume. Acest lucru se poate verifica deja prin Aristotel. El poate spune că *aisthesis* – oricît ar înțelege-o altminteri ca percepție senzorială specifică – se ridică totdeauna la ceva general: vedem un om, și nu „ceva alb”; dimpotrivă, el nu poate vorbi despre *nous* ca despre o alcătuire proprie, eminentă a ființei, așa cum poate vorbi, de exemplu, despre cunoștințe, despre *technē*, despre raționalitatea *phronesis*-ului ori despre înțelepciune. Căci ultima „ființă interioară” a principiilor nu se întîlnește ca un dat pentru sine, ci numai în realizarea gândirii mijlocitoare. Omul trăiește în logos și logosul, „lingvisticitatea” ființei-sale-în-lume, își are determinarea în „plasticizarea” [*Anschaulich-machen*] a ceva, în așa fel încît celălalt să vadă acel ceva. Cuvîntul aristotelic pentru aceasta este $\delta\eta\lambda\omicron\upsilon\nu$, în care intră rădăcina $\delta\eta$ - a comportamentului deictic, a arătării.

Prin aceasta, opoziția abstractă dintre intuiția sensibilă și cea spirituală – după caz, dintre intuiție și concept – este depășită, permițându-ne să ne abatem de la „intuiție” și „plastic” și de la legarea lor exclusivă de cunoașterea teoretică și de experiența științifică și să facem cognoscibilă funcția lor în domeniul estetic și în cel al teoriei artei. În acest plan etimologic antic, este clar faptul că nu referirea la sensibilitate este ceea ce definește conceptul de intuiție. Pornirea de la datul sensibil induce în eroare gândirea modernă. Epistemologul care nu vrea să recunoască puterea formativă a distincției ce operează în orice percepție este victima unui concept dogmatic al datului obiectiv, iar teoreticianul artei se lasă cu ușurință indus complet în eroare de conceptul raționalist și de conceptul contrar al unei „*cognitio sensitiva*”. Experiența artei nu poate fi înțeleasă plecând de la opoziția abstractă față de cunoașterea conceptuală. Lucrul acesta ni-l confirmă, nu în cele din urmă, realitatea că arta poetică n-ar putea deveni literatură, necăpătînd o formă sonoră fără să renunțe la propria ei esență. Fundamentul pe care se sprijină toate artele nu este caracterul nemijlocit al datului sensibil, ci procesul formării intuiției și intuiția apărută ca rezultat al acestuia, acea „reprezentare a imaginației”. Expresia adecvată pentru obiectul esteticii ce vrea să fie o teorie a artei ar fi, așadar, „*cognitio imaginativa*”. Este vorba, desigur, și aici de un gen de „*cognitio*”. Este greu să recunoaștem totuși caracterul cognitiv al artei, pornind de la premisa kantiană. Așadar, nu ne putem bizui în acest sens pe distincțiile clasice cu care începe *Analitica frumosului* a lui Kant. Ceea ce reprezintă acolo punctul de plecare este doar „punctul de vedere al gustului”, ceea ce înseamnă idealul frumuseții „libere”, avînd drept model decorativul și frumosul natural. Ar urma de aici să nu mai vedem arta ca artă, ci ca decorare. Mi se pare că *Teoria estetică* a lui Adorno nu remarcă aici faptul că analitica de tip kantian a frumosului nu poate fi suficientă – și de ce anume – nevoii de teoria artei, și nici de ce Hegel, în pofida întregii constrîngerii a sistemului, care îl biruie, ne rămîne mai aproape.

La fel mi se pare că stau lucrurile și cu abandonarea conceptului de operă, care este la modă în teoria artei din zilele noastre. Ambele mi se par o restrângere inadmisibilă a problematicii. Problematica teoriei artei trebuie să se refere la ansamblu, la „artă” încă înainte ca aceasta să fi fost înțeleasă ca „artă” și, de asemenea, după ce nu s-ar mai putea înțelege astfel. Ce anume este ceea ce face să apară asemenea plăsmuri, sculpturi sau chiar opere arhitectonice, cântece, texte ori dansuri ca fiind „frumoase” (sau „lipsite de frumusețe”, dar încă „artă”)? „Frumos” nu înseamnă împlinirea unui anumit ideal de frumusețe, unul clasic sau baroc, ci definește arta ca artă, și anume ca desprindere [*Herausstehen*] de tot ceea ce o înconjoară, amenajăm și folosim altminteri ca util, neinvitând la nimic altceva decât la actul intuirii. Este ceea ce numim o „operă”.

A intui însă – și acesta e punctul spre care țintește întreaga reflecție – nu e acel ideal de cunoaștere teoretică, acel „*unum intuitus*” în care este „prezent” ceva ce ne este accesibil, altminteri, numai în mod treptat. Intuiția nu corespunde nici acelor formulări a lui Epicur la care este redus conceptul de intuiție, aceea ἀπορία ἐπιβολή. Intuiția este mai curînd ceea ce trebuie să ne formăm tocmai prin intuire, care include totdeauna o progresare de la ceva la altceva. Kant spune el însuși, în mod expres, că ordinea cronologică nu trebuie separată de conceptul de intuiție (*Critica facultății de judecare*, B 100). Actul intuirii construiește ceva, așa încît „stă” un răstimp. Nu trebuie să gîndim deci că așa-numitele arte plastice au caracterul de „intuiție” într-un sens privilegiat, pentru că se realizează în obiecte vizuale și nu în trecerea rapidă pe lângă noi a sunetului sau a cuvîntului – și că celelalte, artele tranzitive, pot doar să se apropie de acest caracter, în măsura în care sînt „intuitive”. Este adevărat că spunem laudativ despre expunerile vorbite și mai ales despre povestiri – că sînt plastice, lucru pe care nu spunem despre sculpturi, evident, fiindcă acestea sînt „plastice” *ipso facto*.

În realitate, nu contează deloc aici deosebirea dintre artele „statice” și cele „tranzitive”, ci relația cuvîntului și

conceptului cu intuiția, care devine problematică numai în domeniul vorbirii. Faptul că despre operele muzicale cu greu s-ar putea afirma că sînt „plastice” ne spune deja ceva. Dimpotrivă, vom numi eventual „plastic” un desen, de pildă schița unui plan, dacă ne putem „reprezenta intuitiv” ceea ce este înfățișat astfel. În mod vădit, ceea ce ne face să vorbim în acest fel este caracterul descriptiv al schiței ori al planului, care păstrează o anumită plasticitate, ca în cazul unei descrieri oferite în cuvinte. Această calitate „estetică” a unei descrieri poate sta deci în mod absolut în serviciul unei orientări practice – după cum și povestirea plastică a unui istoric, în măsura în care poate merita o apreciere estetică, stă în slujba cunoașterii istorice și a comunicării acesteia. Tot astfel, nu se va spune despre un dialog dramatic scris pentru scenă că este plastic. El este efectiv „reprezentat” – iar „plasticitatea” liricii o vom lăuda numai cu rezerve, fiindcă valorile sale sonore și de atmosferă sînt mult mai importante decît descrierea concretului. „Urci din nou pe crîng și plai/ Luciu abur mut”^{*} este într-adevăr „plastic”, dar este în același timp mult mai mult decît atît: o întregă atmosferă, în care este cufundat și învăluit tot ce e plastic, peisajul și eul visător deopotrivă. Așa ceva nu mai este o descriere ce ne determină să vedem ceva plastic. O asemenea mărturie poetică este mai curînd un exorcism, un adevărat ritual al sufletului, ce anulează orice distanță.

Așadar, „plasticitatea” este mai întîi un predicat valoric al descrierilor, care se pot realiza și într-o formă abstractă, prin denumiri, prin schemă ori printr-o expresie conceptuală. Ceea ce se cere unor astfel de „descrieri”, în general, este doar să fie clare și inteligibile, nu plastice. Distincția complementară, aceea că descrierile pot fi plastice, ține, evident, de „arta” discursului – înainte de toate, în privința narării și îndeosebi în cazul literaturii. Acolo, plasticitatea e un fel de prezență proprie a ceea ce este narat: „vezi lucrurile efectiv în fața ta”.

^{*} Goethe, „Către lună”, în: *Opere*, vol. I, *Poezia*, trad. N. Argintescu-Amza, Editura Univers, București, 1984, p. 77 (n.tr.).

Și totuși, știm că și aici imaginația cititorului și ascultătorului este cea care înfăptuiește o asemenea prezență – și încă ce formă ciudată de prezență! E adevărat, nu aceea a unei plasticități fixabile în mod univoc. Estetica ilustrației de carte poate semnala tot felul de lucruri privind problemele însoțirii grafice a unui text narativ (este, de altfel, și cazul picturii de decoruri pentru teatru). Ceea ce este ilustrație trebuie să adune într-o imagine „clipa fecundă” și să păstreze astfel calea de mijloc între autonomia imaginii și funcția sa de reprezentare. Depinde de amîndouă. Plasticitatea pe care o lăudăm la un text narativ nu este, dimpotrivă, aceea a unei imagini create prin cuvinte, ce se poate reda. Ea seamănă mult mai mult cu o curgere continuă de imagini ce însoțesc înțelegerea textului și care se încheie ca într-un fel de rezultat, într-o intuiție devenită stabilă. Și cu toate acestea, tocmai „arta” vorbirii are rolul de a stimula imaginația la intuiții, pe care opera de artă a cuvîntului le pune pe picioare și le preface în „operă” – ca printr-un gen de intuiție dată de la sine – în așa fel încît un asemenea discurs poate suspenda sau poate face uitată orice relație cu realitatea, pe care o are altminteri. Cu această ocazie, pot apărea variate forme de tranziție. Vorbirea se poate distinge și se poate numi „plastică” și atunci cînd nu ține să fie artă, ci este doar o simplă dare de seamă despre o întîmplare adevărată. Totuși, ceva asemănător cu arta anecdotei, despre care sîntem tentați să spunem că e prea frumoasă ca să fie adevărată, poate ilustra bine esențialul acestor tranziții. Această anecdotă implică într-adevăr o referire esențială la istorie și la actorii ei, dar nici o referire adevărată în sensul autenticității istorice. De altfel, acest lucru se potrivește și pentru romanul istoric – ba chiar pentru tabloul istoric și, într-o anumită măsură, pentru portret. Plasticitatea unei povestiri nu se măsoară cu fidelitatea reproducerii.

Rolul pe care îl joacă intuiția în domeniul artei nu va trebui, desigur, să fie îngustat la conceptul valoric de plasticitate. Am văzut, într-adevăr, că evidențiem plasticitatea ce activează puterea noastră intuitivă numai acolo unde o înțelegere

„simbolică” sau „conceptuală” capătă astfel o însuflețire aparte. E vorba însă de ceva mai mult: de rolul constitutiv pe care intuiția îl joacă pretutindeni unde opera de artă ajunge să vorbească. Va trebui deci să eliminăm de aici orice funcție intuitivă, fie și accesorie, așadar cu atât mai mult ceea ce are doar caracterul de simplă intuitivizare [*Veranschaulichung*]. Însăși tratarea de către Kant a raportului dintre concept, idee și intuiție în *Critica facultății de judecare* ne face să ne gândim uneori prea mult la „intuitivizare”, în măsura în care jocul liber al imaginației „pentru reprezentarea conceptului dat” trebuie să fie conform scopului (B 199). Prin tranziția la conceptul de geniu, Kant încearcă să se elibereze de acest primat al conceptului „dat”, dar acest lucru îi reușește numai în anumite limite. În orice caz, când vorbim de „intuitivizare”, vorbim în realitate de niște procese cognitive. Se poate întâmpla ca limitele intuiției să fie depășite acolo și să intervină intuitivizarea – de exemplu, prin comparații plastice –, fiindcă obiectele sînt reprezentabile numai simbolic, așa cum putem spune de pildă despre numerele mari ori despre spațiile cu patru sau mai multe dimensiuni. O asemenea „intuitivizare” nu are nimic de-a face, evident, cu rolul intuiției în artă.

Fiindcă „intuiția” nu este un moment secundar. A fi intuiție, și anume „intuiție a lumii” [*Weltanschauung*], este mai curînd trăsătura distinctivă reală a artei¹. Aceasta nu înseamnă doar că arta apără o pretenție proprie de adevăr față de cunoașterea științei – în măsura în care jocul liber al imaginației se referă

1 Întîlnim termenul *Weltanschauung*, în acest sens original, la Kant însuși, atunci cînd vorbește în *Critica facultății de judecare* despre infinit ca despre un *noumen* „care nu poate fi intuit el însuși, dar care stă ca substrat la baza intuirii lumii ca simplu fenomen” (B 92) (cf. și Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, trad. Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 148 – n.tr.). Firește, trebuie să ținem la distanță, în acest caz, ca și la Schleiermacher și la Hegel, conceptul nostru banal de „concepție despre lume”. Oricum, să ne fie permisă observația că nici această formulare cu care ne-am obișnuit, a conceptului de *Weltanschauung*, nu vrea să desemneze atît o esență de vederi, cît o perspectivă. A se vedea și trimiterea din *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I, p. 104).

la „cunoaștere în genere” —, ci și că intuiția „interioară”, care intră în joc aici, aduce spre intuire lumea și nu numai ceea ce este obiectual în ea. În prelegerea sa despre estetică, Hegel a încercat să înfățișeze „modalitățile intuirii lumii”. În același context, ni se spune că, încă înainte de orice cunoaștere conceptual-științifică, modul în care privim lumea și ansamblul ființei-întru-lume își află configurarea în artă.

Punctul de plecare adoptat de noi în ceea ce privește „plasticitatea” își arată acum semnificația pozitivă. El ne ferește de tentația de a amesteca aici conceptul de intuiție sensibilă și, o dată cu aceasta, contradicția epistemologică abstractă dintre intuiție și inteligență — în loc să privim aceste „modalități de intuire” și astfel procesele alcătuitoare ce dau formă unei asemenea intuiții, cu alte cuvinte, în loc să privim productivitatea imaginației și jocul ei comun cu intelectul. Or, cu siguranță, intenția propriu-zisă a întemeierii kantiene a esteticii era aceea de a desființa subordonarea artei față de cunoașterea conceptuală și, în același timp, de a nu curma relația semnificativă cu actul intelectual. Mi se pare că aici se află totuși o slăbiciune a distincției kantiene dintre frumosul artistic și cel natural. După Kant, în cazul artei, jocul „liber” al forțelor imaginative se raportează la conceptul „dat”. Orice frumos artistic nu mai este atunci un frumos „liber”, ci unul „dependent”. Prin aceasta, Kant cade în falsa alternativă dintre artă obiectuală și natura fără obiect, în loc să înțeleagă libertatea obiectualului (de „concept”) ca pe o variație imanentă în creația artistică însăși și în propria sa raportare la adevăr. Numai existența muzicii clasice din epoca sa ar fi putut să-l ferească de această unilateralitate².

Oricum, Kant definește geniul și spiritul, „în semnificație estetică”, drept capacitatea reprezentării de idei estetice. Chiar dacă acest concept despre „ideea estetică” este mult prea orientat, ca opoziție față de ideea rațională, și, înainte de toate,

2. Cf. rolul tehnicii compoziționale vieneze, care desăvârșește autonomia operei de artă muzicale.

rămîne prea legat de conceptul unui obiect pe care ideea „îl lărgește” (ceea ce se condensează la Kant în teoria atributelor), putem spune totuși că acest concept de idee estetică formulează ceva just, chiar și independent de o asemenea raportare la obiect. O idee nu este un concept, totuși este ceva spre care trebuie să privim în afară, chiar și cînd prin idee nu ajunge la reprezentare nici un concept determinat al vreunui obiect, așa încît vorbirea despre „lărgirea” unui concept rămîne fără obiect.

Aici – și nu în revenirea la judecata de gust – mi se pare că ne află adevărata obligație de a dezvolta mai departe realizarea filosofică a lui Kant și de a elibera ideile sale din lanțurile unei opoziții între intuiție și concept. Cînd, cu ocazia introducerii conceptului de geniu – și abia acolo avem de-a face cu „arta”, nu tocmai din punctul de vedere al gustului –, Kant vede geniul, pe de o parte, „în găsirea ideilor pentru un concept dat”, vom simți în aceasta falsa presiune a paradigmei teoretice și îngustimea experienței artistice a lui Kant. Pe de altă parte însă, Kant ne îndeamnă spre libertate, atunci cînd observă capacitatea geniului de „a percepe jocul rapid al imaginației și de a-l cuprinde într-un concept (original tocmai din acest motiv și care dă naștere unei noi reguli...) care poate fi comunicat în afara constrîngerii regulilor” (B 199).^{*} Într-adevăr, aici conceptul nu este unul „dat”. El este „original”. Aceasta înseamnă două lucruri: el nu e o imitație și poate orîndui cu adevărat el însuși un model, însă unul pe care nimeni nu-l poate folosi efectiv ca pe o „nouă regulă”, dacă nu vrea să cadă, la rîndul său, într-o simplă imitație. Acest „concept” este pînă la urmă unitatea intuiției înseși, o „modalitate” originală a intuiției, care „deschide” opera către artă.

La fel se pare că stau lucrurile atunci cînd Kant atribuie poeziei rangul suprem, fiindcă ea „eliberează imaginația” (B 215). El amintește, desigur, de îndată: „în limitele unui concept dat”. Dar dacă privim mai de aproape, aceasta nu poate însemna că acel concept este pur și simplu „lărgit” prin ridicarea la idei

* Cf. Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, trad. rom. cit., p. 212 (n.tr.).

estetice. Căci poezia „se joacă cu aparența” Ea face ca sufletul „să-și simtă facultatea sa liberă, spontană... și apreciază natura, ca fenomen, dintr-un punct de vedere pe care ea nu-l oferă de la sine în experiență, nici simțului, nici intelectului”^{*} Nici intelectului!

Dacă natura ca fenomen este folosită aici „oarecum ca schemă a suprasensibilului”, faptul ne amintește de sentimentul sublimului. Și acolo este vorba despre relația cu niște idei raționale, și nu cu intelectul. Aceasta înseamnă însă totuși că poezia nu este legată de limitele unui concept dat, ci că trimite dincolo de sfera conceptului – și asta înseamnă a intelectului. Nu înseamnă totuși că jocul liber al imaginației este o revărsare asociativă. Libertatea imaginației, care îi este proprie *per definitionem*, presupune o reală obligație prin aceea că, în ciuda jocului său liber, „se acordă în general cu cunoașterea”. „În general cu cunoașterea” înseamnă „a o pune de acord cu conceptele intelectului în general (care nu sînt determinate)” (B 95)^{**} „Nu sînt determinate” apare ca o adevărată descriere adecvată a jocului cu aparența că imaginația produce o intuiție interioară, fără să presupună determinarea unui concept dat și că totuși ea nu urmează numai unor vagi asociații, cum se poate întîmpla în privința frumosului natural, ci realmente „dă de gîndit”. Ceea ce Kant descrie aici, dinspre latura subiectivă, ca pe o realizare a facultății de judecare estetică – deci, după caz, ca geniu și spirit – se poate formula, dinspre cealaltă latură, ca act de intuire a lumii, care este reprezentat în orice operă de artă. Nu un obiect determinat, dat în intuiție, limitează această intuire. „Imaginea” ce se construiește în intuirea interioară ne permite să vedem dincolo de orice dat în experiență. Expresia lui Kant pentru aceasta – „reprezentarea frumoasă a unui obiect” este prea strîmtă. Trebuie s-o înțelegem, în orice caz, de-a dreptul ca apariție a sa.

Mereu trebuie să ne preocupe, în legătură cu aceasta, minunatul paragraf 17 al lui Kant, „Despre idealul de frumusețe”.

* *Ibidem*, p. 221 (n.tr.).

** *Ibidem*, p. 149 (n.tr.).

Conceptul de frumos natural care, în sine, predomină la Kant în contextul analiticii gustului, pare să treacă acolo, pe neobservate, în acela de artă. Faptul că aici Kant nu se mulțumește cu conceptul de idee ca model al gustului, ci acceptă un „ideal” al frumosului ca fiind ceva ce tindem „să dăm la iveală în noi”, n-ar mai putea înțelege eventual ca „reprezentare” în imaginație, folosind „aprecierii” a ceva din natură sau din artă. Dar aceasta nu trebuie să însemne numai că ideea normală de frumos ne vorbește despre reprezentarea „după regulile școlii” – deci nu doar apreciere prin gust, ci reprezentare ca artă. Și idealul de frumusețe pe care Kant îl recunoaște „doar chipului omenesc”, pentru că el poate fi „expresie a moralității”, îi apare la urmă ca o datorie a artistului: „este necesară îmbinarea ideilor pure ale rațiunii cu o mare forță a imaginației la cel care doar le apreciază și cu atât mai mult la cel care vrea să le întruchipeze” – și el încheie afirmând că „aprecierea după un astfel de criteriu nu poate fi niciodată pur estetică”^{*}

Se pare că aici – indiferent dacă e vorba de natură sau de artă – plăcerea pentru frumos capătă în același mod „un mare interes” și amîndouă absolut fără „excitația simțurilor”. Este acesta un interes moral – cum îl poate stîrni frumosul natural (§ 42) – sau unul artistic, care, firește, trebuie să fie și unul moral, nu doar unul estetic? Aproximarea de idealul de frumusețe trebuie trăită în preajma unui om frumos, pe care-l întîlnim, sau în fața unei reprezentări artistice a unei astfel de persoane? Asociația de idei și concluzia trasă permit, în fond, numai varianta din urmă: „pe baza unui concept determinat” (titulatura paragrafului 16!). Dar acest concept al unui om de o frumusețe ideală este unic în felul său, întrucît nu se exprimă prin el perfecțiunea vreunui obiect, ci moralitatea. Oare nu este aceasta tranziția într-o dimensiune cu totul nouă, în care singurul element de condiționare nu e un concept determinat, ci esența a ceea ce-l distinge pe om – în exprimarea lui Kant: „substratul său suprasensibil”, „libertatea transcendențială”?

* Ibidem, p. 129 (n.tr.).

Și oare „arta” nu se definește realmente prin faptul că în ea ne întâlnește omul însuși, indiferent ce anume este reprezentat?

Dacă lucrurile stau astfel, atunci aceasta îngăduie o încorporare – neclar realizată la Kant – a esteticii sublimului în teoria artei. Este just, într-adevăr, că sentimentul sublimului se întâlnește mai întâi din punctul de vedere al gustului și este tratat numai ca sublim al naturii (a cărei reprezentare poate apărea atunci și în artă). Sublimul nu trimite totuși, în mod clar, dincolo de punctul de vedere al gustului. Trebuie să ne întrebăm dacă nu cumva tocmai prin sublim și în special prin sublimul dinamic din natură (în contact cu care ajungem să trăim determinarea „suprasensibilă” a omului) este pregătită tranziția de la punctul de vedere al gustului la acela al geniului³.

Concordă cu aceasta faptul că, după Kant, „sublimul din natură ar fi numit astfel doar în mod impropriu” și că deducția judecăților de gust este numai aceea „a judecăților despre frumusețea lucrurilor din natură” (B 133). Bineînțeles că nu este vorba încă despre lucrurile artistice în general. Dar așa cum, în cazul sublimului natural, trebuie să considerăm natura doar un stimul al înălțării sufletului la determinarea sa suprasensibilă, încercînd cu acest prilej o satisfacție ce se ridică deasupra neplăcerii experienței proprii micimi și neputințe – sîntem totuși plini deja de un interes intelectual. Ceea ce stîrnește opera de artă, producția geniului, este înrudit însă cu interesul intelectual pentru frumos. Desigur, nu lipsa de formă și inadecvarea contemplării, așa cum ne-o oferă natura în cazul sublimului, este cea care provoacă o plăcere paradoxală în neplăcere. Dar nici simplul caracter plăcut al „formei obiectului” nu este cel care ne determină să găsim „frumoasă” opera de artă. Ceea ce este plăcut doar în acest mod este, în judecata artistică, mai curînd discreditat ca fiind „pur decorativ”.

3. Disertația lui Joh.H. Tiede, *Die Differenz von theoretischem und praktischem Vernunftgebrauch und dessen Einheit innerhalb der „Kritik der Urteilskraft”* (Heidelberg, 1965) a atras pentru prima oară atenția asupra acestui lucru.

Dimpotrivă, când produsul geniului ne „înalță”, aceasta are totdeauna de-a face, întru cîtva, cu „libertatea transcendentă” – folosind expresia lui Kant. Faptul că opera de artă nu numai că ne place, ci ne și „înalță” include, evident, adevărul că ea nu stîrnește numai plăcere, ci și „neplăcere”. Lucrul acesta nu se petrece astfel numai cîteodată, la reprezentarea expresă a sublimului în artă, de exemplu în marea tragedie. Adevărata operă de artă, care nu se insinuează decorativ în contextul vieții, ci iese din el prin propriile sale mijloace, are totdeauna în sine ceva dintr-o provocare. Ea nu place pur și simplu, ci exercită de-a dreptul constrîngerea să zăbovim alături de ea, întocmai ca o pretenție de a fi admisă fără obiecții. Heidegger a vorbit despre lovitura pe care ne-o dă opera de artă. Într-adevăr, lumea arată altfel dacă o privim împreună cu opera și cu ochii acesteia. Putem socoti prea înguste și prea îngrăditoare conceptele kantiene, mai ales pe acela de geniu și înrădăcinarea lui într-un concept despre natură, întemeiat, la urma urmelor, teologic-creaționist. Intervine însă aici, gata să ne ajute, ca o lărgire, analiza kantiană a sentimentului de sublim. „Punctul de vedere al gustului” este aici în mod necesar depășit. Aceasta se întîmplă în cazul neîndeplinirii exigenței de a cuprinde într-o intuiție ceea ce este enorm sau de a măsura ceea ce este extrem de puternic și de a-i rezista. În această împrejurare, omul devine conștient de determinarea sa „suprasensibilă”. Nu este oare și intuiția, la care încearcă să se ridice imaginația în contemplarea operei de artă, de o astfel de mărime extremă (și de o supraputere asemănătoare), atîta timp cît este „de neexpus” pentru concept? Coincidența capacității cognitive cu „cunoașterea în general”, care distinge, după Kant, experiența estetică, capătă într-adevăr, în cazul artei, o determinare particulară, însă nu într-un „concept”, ci în fluxul unor intuiții interioare, în care se construiește pentru noi priveliștea lumii.

Privind retrospectiv, contribuția lui Kant la clarificarea lucrurilor – în ciuda oricărei distanțe pe care timpul și gustul epocii, situația problemei și conceptualitatea o pun între noi și

Kant – ne apare cu adevărat actuală sub un aspect : dezvoltarea structurii temporale ce revine conceptului de intuiție. Desigur el nu a aservit-o realmente teoriei sale despre artă. În *Critica rațiunii pure* (A 120) se află vestita remarcă : „Nici un psiholog n-a observat încă, că imaginația este un ingredient necesar percepției. Aceasta se datorește în parte faptului că imaginația a fost restrînsă numai la reproduceri, în parte, credinței că simțurile nu ne-ar procura numai impresii, ci că chiar le-ar înălța și ar produce imagini ale obiectelor, pentru care, fără îndoială, pe lângă receptivitatea impresiilor, se cere ceva mai mult încă, anume o funcție a sintezei lor”^{*}. Sinteza imaginației pe care Kant o indică aici ca pe una ce constituie unitatea „aprehensiunii”, rămîne legată desigur de caracterul apriori al obiectului în diversitatea senzațiilor. Cu toate acestea, jocul sintetizării ar trebui să fie înțeles ca fiind unul ce se îndeplinește în succesiunea în timp ca o „citire” – întocmai așa cum a fost explicată structura temporală a sintezei „apercepției” de către analiza fenomenologică a lui Husserl. Oricum, cazul special al sublimului matematic a călăuzit tocmai în această direcție, în care forma timpului, pe care o posedă cu atît mai mult „jocul liber” al imaginației productive, capătă o importanță capitală și pentru teoria artei. Începînd de aici, rolul intuiției în acest domeniu poate fi dedogmatizat. Aceasta implică însă depășirea anumitor aspecte unilaterale, moștenite, ale teoriei artei. Trebuie să anulăm preeminența pe care o posedă artele plastice față de poezie, în formarea conceptelor estetice. Eu n-aș spune, ca Manfred Frank⁴, că intuiția este suspendată în metaforă – ea este mai curînd plăsmuită din nou prin metaforă. Indicația lui Kant din § 59 mi se pare cea mai profundă pentru teoria metaforei : în fond, metafora nu pune în comparație nimic din conținut, ci operează „transferînd reflexia asupra unui obiect al intuiției la un cu totul alt concept căruia,

* Cf. Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, trad. Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc, Editura Științifică, București, 1969, p. 165 (n.tr.).

4. Manfred Frank, „Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher”, în *Neue Hefte für Philosophie*, 18/19 (1980), pp. 58-78.

probabil niciodată, nu-i poate corespunde direct o intuiție”^{*}. Nu este oare exact ceea ce face poetul cu fiecare cuvânt? El „suspendă orice corespondență directă și suscită tocmai prin aceasta o intuiție.

Apare aproape ca o încurcătură situația în care Hegel pornește de la cunoștințele imediate – și tocmai de aceea sensibile – ale artei și vorbește despre unitatea conceptului, în generalitatea lui, cu apariția individuală, după care continuă (I, 132): „Această unitate se înfăptuiește însă, desigur, în artă și în elementul reprezentării și nu numai în exterioritatea sensibilă, îndeosebi în poezie”^{**}. Firește, Hegel știe foarte bine că în poezie „orice conținut este conceput în mod nemijlocit și adus la reprezentare”. Însă nu așa se întâmplă cu „obiectele naturale, separate ca atare”. Ele ar fi, într-adevăr, „niște existențe sensibile, însă izolate, care luate pentru sine nu oferă Intuiția spiritualului”. Preeminența metodică ce-i revine poeziei față de toate celelalte arte tocmai din această cauză – cu siguranță, asta nu le micșorează cu nimic rangul și semnificația lor umană – se află tocmai în deplina claritate cu care poezia este axată pe „intuiția spiritualului”.

Dacă analizăm *Critica facultății de judecare* a lui Kant din punctul de vedere al însemnătății sale pentru filosofia artei, o supunem unui interogatoriu unilateral. La fel s-au petrecut lucrurile și atunci când, la vremea sa, am legat schița filosofiei mele hermeneutice de Kant și am încercat să pun în discuție opoziția tradițională dintre Kant și Hegel, în sensul de estetică formală și estetică a conținutului. În opinia mea, aceasta rezistă în măsura în care analiza făcută de Kant judecății de gust este revendicată în mod injust pentru o estetică a picturii abstracte din secolul nostru. De aceea a trebuit să accentuez atunci ideea potrivit căreia facultatea de judecare estetică și analiza judecății de gust operată de Kant erau orientate după

* Cf. Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, trad. rom. cit., p. 247 (n.tr.).

** Cf. Georg Wilhelm Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, trad. D.D. Roșca, Editura Academiei, București, 1966, vol. I, p. 109 (n.tr.).

frumosul natural și au ajutat la nașterea filosofiei idealiste a artei numai într-o formă schimbată, pe baza conceptului de geniu, pe care îl accentuase Kant.

În orice caz, încadrarea tradițională a *Criticii facultății de judecare* în estetică și în filosofia artei este unilaterală și dubioasă. Cea de-a treia *Critică* a lui Kant nu voia să reîntemeieze estetica⁵. Ea avea în vedere mai curînd o problemă cu o semnificație mult mai principială. Acest lucru este evident în compoziția *Criticii facultății de judecare*, mai cu seamă în introducerea, unde privirea nu e îndreptată atît spre facultatea de judecare estetică, cît spre cea teleologică. Acestui fapt îi corepunde și împrejurarea că cea de-a treia *Critică* a lui Kant devenit, în ansamblu, mai eficace pentru gîndirea idealistă decît celelalte două. Lucrul acesta nu e valabil atît pentru Schiller, care în *Scrisorile despre educația estetică* se orientează în mare măsură după Fichte, ci, înainte de toate, pentru Schelling și Goethe. Pentru acesta puterea de judecare teleologică a însemnat deosebit de mult. Dar cea de-a treia *Critică* legitimat îndeosebi, ca întreg, ideea de sistem pe care a dezvoltat-o pînă la o adevărată strălucire „mișcarea germană” (de la Fichte pînă la Hegel. Astfel, a fost lesne de înțeles faptul că idealistii n-au acordat precădere metodică frumosului naturii și artei, avînd în vedere învecinarea sa cu filosofia. Tendința continuă să acționeze în științele spiritului și, de aceea, și în hermeneutică și în filosofia implicată în științele spiritului. În acest context, nu trebuie urmată nici distincția netă dintre intuiție și concept, așa cum o întreprinde *Critica rațiunii pure*. Și neokantianismul, începînd de la Fichte, a stăruit în aceeași direcție, iar Ernst Cassirer a dezvoltat mai departe teza că filosofia sa a formelor simbolice. Prin intuiție trebuie să înțelegem tot ceea ce se situează în domeniul puterii de imaginație este numit de Hegel, cu referire la artă, „intuiția spiritualului

5. Acest lucru a fost explicat mai de aproape de Wolfgang Iser în prelegerile sale inaugurale de la Heidelberg, în 1985. Publicată, între timp, în *Deutsche Vierteljahrsschrift*, vol. LXIV (1990), pp. 604-623.

Gustul nu se vrea înțeles nicidecum ca o opoziție la *Critica facultății de judecare* a lui Kant. A fost necesară o analiză mai atentă din partea mea, așa cum am prezentat-o în *Adevăr și metodă*, ca să recunosc că distingerea judecății de gust prin conținutul concept al „plăcerii dezinteresate” nu conduce în nici un caz la o estetică decorativă. Când Kant definește arta ca „artă a geniului”, actul implică, într-un mod în egală măsură de la sine înțeles și expres, un interes intelectual, ce este legat de artă.

Teoria lui Kant despre plăcerea dezinteresată a pătruns cu toate acestea pretutindeni în cercetările estetice despre artă, în secolul al XIX-lea, datorită – nu în cele din urmă – utilizării acestei teorii de către metafizica voinței lui Schopenhauer și infiltrării acesteia în educația culturală a burgheziei. Or, interesul meu a fost să arăt că nu se poate să detașăm problema artei de cea a adevărului și să privim arta de tot ceea ce ea ne mijlocește sub raportul cunoașterii. La prima vedere, aceasta pare o luare de atitudine în privința vechilor poziții în dispută – estetica formală și cea a conținutului – și o opțiune pentru Hegel, împotriva lui Kant. Eu privesc însă critic tocmai apelul la Kant și la teoria sa despre judecata de gust, din cauza modului abuziv de folosire a acesteia pentru teoria artei – și de aceea am plasat ca pe un semnal de avertizare acea „nondistinție estetică”. Nu ignor totuși deosebita dezvoltare pe care a cunoscut-o arta secolului nostru, să zicem, în pictura abstractă. Conform cu stările de lucruri, problema se pune însă de mult filosofiei artei, și anume o dată cu gradul înalt de configurare a muzicii absolute, atins de clasicismul vienez. Unitatea originară dintre cuvântul din grai și limbajul sonor muzical este dezvoltată acolo la fel ca legarea de calitate a reproducerii în pictura modernă. Mai apare și altceva similar în muzica modernă, și anume o nouă scoatere de sub interdicție în ceea ce privește reproducerea, adică interpretarea muzicală. Ea apare ca un gen de imitare liberă a unui original, corespunzând oarecum libertății de lectură, ce poate accentua textul după cum vrea – presupunând că ține să înțeleagă. Chiar și muzica absolută pretinde

ceva asemănător unei „înțelegeri”. E vorba, neîndoielnic, de un alt gen de audiție decît atunci cînd ascultăm cîntecul unei păsărele. Ca să descrie farmecul frumosului natural, Kant a povestit istorioara nostimă despre un hangiu isteț care a expus ca reclamă o privighetoare artificială, dar care a distrus astfel orice vrajă. Povestea spusă de Kant se repetă acum într-un sens invers, în care farmecul actului creator nu este exercitat de natură, ci de practicarea muzicii. Oricît ar fi de perfectă reproducerea muzicii, așa cum o avem astăzi, ea nu este totuși „live”. Ne întrebăm, prin urmare: despre ce e vorba cînd ascultăm jocul cu gamele? Ce rost are contemplarea unor configurații de tablouri care imită niște jocuri de linii și culori ce nu înseamnă nimic? Nu par acestea un fel de concepte luate în calcul? Ce fel de audiție e asta? Ce fel de privire? Dacă nu e nimic acolo pe care să-l putem recunoaște – sau mai bine zis: să-l cunoaștem cu adevărat – poate că acesta este, atunci, doar un concept luat în calcul?

Or, mi se pare într-adevăr că, în ceea ce privește aceste experiențe, subiectivitatea sentimentului, pe care Kant, în contextul *Criticii facultății de judecare*, o invocă în privința aprioricului, nu este suficientă pentru a înțelege esența artei. Surprinzătoare sînt și capitolele ulterioare din *Critica facultății de judecare* (§ 50 și următoarele), prin dependența lor de epocă, în special teoria despre atributele estetice, ca să nu mai vorbim de aprecierea sa amuzantă privind muzica. Desigur, Kant nu a omis, de altminteri, să subordoneze libertatea geniului disciplinării prin gust. Totuși, teoria geniului și subiectivismul tematicii estetice au avut drept urmare faptul că folosirea de către Schiller a conceptului de joc s-a îndreptat în această direcție. Dar nu despre omul care se joacă este vorba. Kant crede mai degrabă că imaginația noastră se joacă și se manifestă împreună cu celelalte capacități spirituale, ajungîndu-se astfel la plăsmuiri ce nu sînt construite printr-o aplicare rezonabilă a unor reguli. Aceasta este, într-adevăr, partea care pare absolut justă în descrierea făcută de Kant trăirii frumosului ca stimulare a sentimentului vital. Facultățile noastre

superioare de cunoaștere, imaginația și intelectul, sînt puse de experiența frumosului într-un joc liber. Există însă aici o relație cu capacitatea de cunoaștere în ansamblu și acesta e punctul asupra căruia trebuie să insistăm pentru raportarea artei la adevăr. Imaginația liberă despre care e vorba aici nu este cea transcendentală, care se subordonează conceptului. Trebuie să înțelegem artel plastice și pe cele literare pornind de la baza lor comună și, în acest scop, nu e suficient să interpretăm doar ceea ce este comun tuturor artelor, începînd de la sporirea sentimentului vital, pe care o produc și frumosul, și sublimul din natură. E necesară o abordare mai profundă a ceea ce, în cadrul criticii conștiinței estetice, am subliniat ca nondistincție estetică⁶. Nu-i pot urma pe cei care, aidoma unora dintre interpreți, vor să limiteze trăirea artei la plăcerea estetică (H.R. Jauss), dar nici pe cei care îmi atribuie o evlavie istorică ce nesocotește cerința de autonomie a artei (O. Becker). Ambele tendințe contrazic integral sensul nondistincției estetice. Oskar Becker mă întreabă de-a dreptul cum înțeleg, de exemplu, fenomenele artei abstracte. Prin aceasta, Becker nu vrea să combată propriu-zis cercetările mele privind fundamentarea hermeneutică a științelor spiritului. Cu atît mai hotărît vrea să respingă însă rolul pe care l-aș fi atribuit artei în proiectul meu hermeneutic. El vede aici expresia unei religiozități istorice și mă găsește de-a dreptul înecat într-însa. Mai pe urmă, Becker a trebuit să se mire că, în analizele mele fenomenologice referitoare la artă, m-am exprimat într-un mod atît de rațional în privința conceptului de joc. În realitate, felul în care tratez conceptul de joc nu se potrivește deloc cu această pretinsă evlavie istorică. Eu mă situez foarte aproape de Kant însuși, atunci cînd vorbește despre jocul liber al facultăților cognitive.

În experiența artei, trebuie să păstrăm îmbinarea aspectului formal cu cel de conținut. Acesta este sensul nondistincției

6. În legătură cu acest concept, cf. *Wahrheit und Methode* (Ges. Werke, vol. I, pp. 122 sqq).

estetice. În analiza conceptului de plasticitate, am profitat de ocazie ca să arunc o nouă lumină, pornind de la cuvînt, adică de la reprezentarea lingvistică, fie retorică, fie poetică, asupra ceea ce este expus în *Adevăr și metodă*⁷ ca ontologie a imaginii. Acolo, imaginea originală ajunge la reprezentare tocmai prin aceea că nu e o copie, ci este într-adevăr o imagine. La fel stau lucrurile și aici, în domeniul vorbirii. Oricît de realistă, povestirea narată sau situația evocată printr-o poezie nu copiază nimic real. Ceea ce este reprezentat se ridică mai curînd la o generalitate valabilă și la o trăinicie durabilă. Capătă dimensiunea valabilității și adevărului tocmai pentru că nu este o copie. E ca un tablou care își are propria măreție ca tablou, iar ca poezie își are propria libertate poetică, în care se iau în calcul multe lucruri inexprimabile. Astfel, opera de artă comportă un fel de „autoatestare” [*Selbstbeglaubigung*], așa cum are, de altminteri, și mitul, în care de fapt „nu credem”, ci ne găsim în puterea ființei sale⁸. În felul acesta este prezentă arta – pentru ascultător, cititor, cîntăreț, actor și privitor. Termenul englezesc *fiction* sugerează un concept de realitate care suspendă de la sine o asemenea pretenție de ființă. Mi se pare că restabilesc echilibrul introducînd reprezentarea ca un concept de drept public, propriu atît tabloului, cît și cuvîntului poetic.

7. *Ges. Werke*, vol. I, pp. 139 sqq (*Die Seinsvalenz des Bildes*).

8. Pentru date mai amănunțite despre conceptul de mit, cf. în *Kunst als Aussage* articolul „Mythos und Vernunft” și articolele legate de acest subiect.

Filosofie și poezie

Apropierea dintre filosofie și poezie este una enigmatică și care pînă la urmă, de la Herder și de la romantismul german încoace, a pătruns în conștiința generală. Nu întotdeauna fără a întâmpina opoziții. Faptul ar trebui să fie socotit mai curînd o dovadă de sărăcie a epocii posthegeliene. Filosofia universitară a secolelor al XIX-lea și XX și-a pierdut rangul față de marii outsiders și marii scriitori de factura unor Kierkegaard și Nietzsche – nu neapărat ca urmare a tiradelor insultătoare ale lui Schopenhauer, cît mai ales prin eclipsarea sa de către constelațiile strălucitoare ale marii literaturi românești, în special a francezilor Stendhal, Balzac, Flaubert și a rușilor Gogol, Dostoievski, Tolstoi. Ea s-a rătăcit pe melcagurile cercetării de istoria filosofiei sau și-a apărut științificitatea în sterilitatea problematicei gnoseologice. Cînd filosofia universitară și-a recăpătat însă, în secolul nostru, o anumită valoare – îi amintesc doar pe așa-numiții filosofi existențialiști, pe Jaspers, Sartre, Merleau-Ponty, Gabriel Marcel și, înaintea tuturor, pe Martin Heidegger –, lucrul nu s-a petrecut fără ca ei să se hazardeze în domeniile limitrofe ale limbajului poetic – fapt ce s-a confruntat adeseori cu o critică aspră. S-a spus că postura de profet nu-i stă bine filosofului care ar dori să fie luat în serios în epoca științei. De ce se neglijează marile cuceriri ale logicii moderne, care a făcut în ultima sută de ani niște progrese altădată inimaginabile, dincolo de Aristotel, și de ce se cufundă unii tot mai mult în întuneric, în spatele nebulozităților poetice?

Cu toate acestea, apropierea și depărtarea, tensiunea rodnică dintre poezie și filosofie nu constituie o problemă de ieri, de altăieri. Ea însoțește întregul drum al gîndirii occidentale,

care se distinge de orice discurs oriental despre înțelepciune tocmai pentru că trebuie să suporte în sine această tensiune. Platon vorbește despre vechea discordie (παλαιά διαφορά) dintre poezie și filosofie, izgonește poezia din imperiul ideilor și al binelui – și în același timp o preia în el însuși ca un povestitor de mituri, care știe să amestece într-un mod inimitabil solemnitatea și ironia, depărtarea legendară și strălucirea gândirii. La fel, ne putem întreba cine ar vrea să distingă între poezie și filosofie, între imagine și concept, ceea ce Vechiul și Noul Testament și un mileniu de interpretare creștină a lumii și de poezie universală reunesc în ele.

Așadar, constituie o problemă străveche motivul și modalitatea prin care limba, unicul mijloc a ceea ce este gândit, procum și a ceea ce e poetizat, poate realiza această comunitate și această diferență. Desigur, o asemenea afinitate nu iese la iveală și nu se desăvârșește pînă la interferență în folosirea zilnică a limbii. Ce-i drept, orice fel de vorbire poate evoca mereu și imaginea, și idcea. Însă vorbirea oamenilor cîștigă în general o determinare și o univocitate plină de înțeles dintr-o corelație a vieții ce-și găsește concretizarea prin situație și adresă. Cuvîntul spus într-o asemenea legătură cu acțiunea concretă nu stă, așadar, pentru sine. În general, el nu „stă”, ci „trece dincolo” de ceea ce este spus. Chiar și fixarea prin scris a unei asemenea vorbiri nu schimbă nimic, indiferent dacă sarcina înțelegerii textului astfel desprins prezintă dificultăți hermeneutice proprii. Dimpotrivă, cuvîntul poetic, întocmai ca și cel filosofic, este capabil să stea și să mărturisească cu propria-i autoritate, în cazul extragerii din „textul” în care este articulat. Cum poate face limba acest lucru?

Este incontestabil faptul că limba, așa cum o întîlnim în folosirea zilnică, nu este în stare de așa ceva, dar nici nu are nevoie de asta. Fie că se apropie de idealul desemnării limpezi a ceea ce este avut în minte, fie că este oricît de departe de un asemenea ideal – să ne gîndim, de pildă, la discursurile politice –, în fiecare caz, ea nu stă pentru sine însăși, ci pentru ceva ce se întîlnește în practica vieții trăite sau în experiența

științei – fie vorbite, fie scrise. Paul Valéry a evidențiat într-o parabolă spirituală cuvîntul poetic față de uzul zilnic al limbii făcînd aluzie, ce-i drept, la vremurile vechi ale etalonului aur. Uzul zilnic ar fi la fel ca moneda divizionară (și ca toate bancnotele noastre) prin faptul că nu posedă valoarea pe care o simbolizează – pe cînd vestita monedă veche de aur, dinaintea primului război mondial, poseda ea însăși valoarea metalică corespunzînd celei imprimate pe ea. Cuvîntul poetic nu ar fi deci o simplă indicație pentru altceva, ci – întocmai ca moneda de aur – este ceea ce reprezintă.

Nu cunosc o declarație similară pentru cuvîntul filosofului, dacă nu cumva ea se află ascunsă în vestita critică adusă de Platon scrierii și neputinței acesteia de a se apăra de proasta întrebuintare de către cel ce o folosește. Căci această critică trimite într-adevăr la un mod de a fi al ideii filosofice – dialectica dialogului – care, la rîndul ei, stă pentru ea însăși, în așa măsură încît a putut ajunge „să stea” chiar în mimesisul poetic al dialogului platonice – într-un text, desigur, de un gen foarte special, care îl implică pe cititor, în mod repetat, în dialogul pe care-l reprezintă. Fiindcă filosofia se construiește abia în dialog sau în interiorizarea sa tăcută, pe care o numim gîndire – filosofia, adică infinita străduință a conceptului. Ea lasă în urmă vorbirea zilnică, cu părerile (δόξαι) ei îndreptate într-o parte sau în alta. Nu înseamnă aceasta că lasă în urma sa simplul cuvînt?

Apropierea dintre poezie și filosofie (ce constă în degradarea amîndurora de către schimbul de cuvinte din practică și de către pretenția științelor experimentale) pare astfel să se descompună în cele din urmă cu totul. Cuvîntul care „stă” și cel care dispare în ceea ce nu se poate spune nu sînt oare niște extreme? Cu toate acestea, apropierea lor își păstrează drepturile și poate fi întemeiată pe argumente. Acestora le este dedicată discuția ce urmează.

Drept primă indicație poate servi, în acest scop, faptul că întemeietorul filosofiei fenomenologice, Edmund Husserl, respingînd toate confuziile naturaliste și psihologice ale filosofiei

pe care le răspîndise sfîrșitul secolului al XIX-lea, a dezvoltat o înțelegere de sine metodică pentru esența filosofiei, pe care a numit-o „reducție eidetică”. Experiența realității contingente este pusă metodic între paranteze. Lucrul acesta se întîmplă *de facto* în orice filosofare reală. Căci numai structurile esențiale apriorice ale tuturor realităților alcătuiesc – dintotdeauna – imperiul conceptului sau, cum îl numea Platon, al „ideilor”. Cel ce încearcă acum să descrie particularitatea enigmatică a artei și, o dată cu aceasta (și mai ales), pe cea a poeziei nu va putea evita să se exprime într-un mod asemănător. El va vorbi despre tendința lor idealizantă. Chiar și atunci cînd un artist urmează o orientare oricît de realistă sau, dimpotrivă, una ce tinde spre un abstractism perfect, el nu va tăgădui idealitatea creației sale, caracterul său de suspendare [*Enthobenheit*] într-o realitate ideală, spirituală. Husserl, care prezenta ca metodă a filosofiei reducția eidetică, ce presupune punerea între paranteze a lumii obiective, putea spune prin urmare că, în domeniul artei, această reducție eidetică este „îndeplinită spontan”. Punerea între paranteze a lumii obiective, așa-numita *epoche*, a avut loc dintotdeauna acolo unde este trăită arta – după cum nimeni nu consideră, de pildă, un tablou sau o statuie ca fiind reale, nici măcar în cazul extrem al picturii iluzioniste, care mai înalță încă iluzia de realitate în sfera idealității, punînd-o în joc ca atracție estetică. Să ne gîndim, de exemplu, la bolta din San Ignazio din Roma, care ilustrează bine acest aspect.

Acolo unde limba este mijlocul, se pune astfel problema – ce joacă un rol în special între filosofie și artele vorbirii – modului în care se comportă una față de alta aceste două forme de limbă eminente și totodată contrare – adică textul poeziei care „stă” în sine și limba conceptului ce se anulează pe ea însăși, lăsînd în urma sa orice fel de fapt petrecut.

Conform unui bun principiu fenomenologic, vom aborda această problemă dinspre extreme și, ca atare, alegem ca puncte de plecare poezia lirică și conceptul dialectic. Poezia lirică este o extremă, deoarece implică, fără îndoială, în chipul cel

mai pur, caracterul nedetașabil al operei de artă lingvistice de fenomenul lingvistic original – așa cum o dovedește intraductibilitatea poeziei lirice în alte limbi. În cadrul liricii, ne referim la cea mai radicală formă, la *poésie pure*, așa cum a fost ea modelată programatic de Mallarmé. Problema intraductibilității – oricât de negativ i s-ar răspunde – demonstrează deja că, chiar și în cazul extrem al muzicalității suprem potențate a cuvîntului poetic, este vorba de muzicalitatea *limbii*. Echilibrul permanent dintre sunet și sens este cel ce se construiește ca o configurare poetică. Dacă urmăim analogia pe care Heidegger a făcut-o, afirmînd că o culoare nu este niciodată într-atît culoare decît cînd apare în tabloul unui mare pictor, o piatră nu e niciodată atît de piatră decît cînd aparține coloanei ce susține frontonul unui templu grecesc – și fiecare dintre noi știe că, în general, abia tonul muzicii este „ton” –, se pune întrebarea: ce înseamnă faptul că limba și cuvîntul sînt în cel mai înalt grad limbă și cuvînt în poezie? Ce spune aceasta despre constituția ființei limbii poetice? Structurarea sunetelor, rimelor, ritmurilor, a vocalismului și a asonanței ș.a.m.d. alcătuiește factorii stabilizatori ce aduc înapoi cuvîntul al cărui sunet se pierde și care ne îndepărtează de la sine, obligîndu-l „să dureze”. Ele constituie în acest mod o unitate a „plăsmuirii”. Este însă o plăsmuire ce constituie în același timp unitatea unui discurs. Înseamnă că în poezie colaborează și celelalte forme de construcție logico-gramaticale ale discursului cu sens, chiar dacă ele se pot retrage, în favoarea acestor momente constructive ale plăsmuirii. Mijloacele sintactice ale limbii pot fi puse la contribuție într-un mod extrem de economic. Cuvintele izolate cîștigă în prezență și în forță de strălucire prin calitatea lor de a sta pentru ele însele. Conotațiile, care dau cuvîntului plinătatea de conținut, mai mult, gravitația semantică ce-i este de la sine intrinsecă oricărei vocabule (așa încît semnificația sa atrage la sine multe lucruri, adică știe să se determine multiplu) pot să joace liber, pînă la capăt, datorită acestei subdeterminări sintactice. Pluralitatea de sensuri survenite astfel și obscuritatea textului pot duce interpretul la disperare – ele sînt elemente structurale ale unci asemenea poezii.

Toate acestea readuc rolul cuvîntului în vorbire la capacitatea sa primordială – la *actul numirii*. Prin numire, ceva este chemat totdeauna în actualitate. E drept că un cuvînt izolat nu poate niciodată să evoce ca atare, fără o determinare contextuală, unitatea unui sens, care este creată abia de totalitatea unui discurs. Iar cînd, pe deasupra, cum se întîmplă în poezia modernă, unitatea de reprezentare a unei imagini și orice atitudine descriptivă sînt, în general, abandonate – în favoarea unei surprinzătoare multitudini de relații ale unor elemente nelegate și eterogene – ne întrebăm ce înseamnă de fapt acolo cuvintele care numesc. Ce este numit acolo? O astfel de lirică se situează, desigur, în moștenirea poeziei baroce, dar ea ne face să remarcăm, din nou, lipsa arierplanului unitar al unei tradiții comune de imagine și de cultură, un arierplan așa cum îl poseda epoca barocă. Cum se poate alcătui un întreg din figuri sonore și din zdrențe de sens? Aceasta conduce la caracterul ermetic al acelei *poésie pure*.

La urma urmelor, caracterul ermetic al unei asemenea lirici este o necesitate inteligibilă într-o epocă a mass-media. Cum să mai iasă în relief cuvîntul din valurile comunicării? Cum să se mai adune în sine, dacă nu prin înstrăinarea așteptărilor mult prea obișnuite ale vorbirii? Alăturarea blocurilor de cuvinte se stratifică încet într-un tot al construcției – și nu fără a da la iveală, în special, contururile fiecărui bloc. Lucrurile ajung atît de departe, încît unitatea sensului discursului este cîteodată respinsă, în cazul unor poezii foarte moderne, fiind considerată, în general, o cerință deplasată. Cred că pe nedrept. Nu se renunță la unitatea de sens acolo unde este vorbire. Ea este însă condensată într-un mod complex. S-ar părea că nu se cade aproape deloc să avem realmente în vedere „lucrurile” evocate prin numire, întrucît topica nu se lasă, desigur, îmbinată în unitatea unei suite de idei sau contopită în unitatea unei instituții. Și totuși, tocmai intensitatea cîmpului magnetic al *cuvintelor*, tensiunea energiilor lor sonore și de sens, care se întîlnesc și se schimbă între ele, sînt cele ce alcătuiesc întregul. Cuvintele evocă intuiții – care, deși se îngrămădesc, se

încrucicșează, se anulează, sînt totuși intuiții. Nici un cuvînt al unei poezii nu înscamnă ceea ce spune. Dar în același timp el se retrage asupra lui însuși pentru ca alunecarea în proza vorbirii și în retorica ce-i aparține să fie îndepărtată. Aceasta e pretenția și legitimarea acelei *poésie pure*.

Se înțelege că acest caz extrem privind *la poésie pure* face să devină descriptibile și celelalte forme ale discursului poetic. Există într-adevăr o întreagă gradație ascendentă a traductibilității, care ajunge de la poezia lirică, trecînd peste epopee și tragedie – un caz special al tranziției spre vizibilitate, *μὴ τὰ βασις εἰς ἄλλο γένος* –, pînă la roman și la o proză pretențioasă. Peste tot, nu numai mijloacele lingvistice amintite mai sus sînt cele care susțin stabilitatea operei. Există recitarea sau există scena. Sau există un povestitor ori chiar un autor care – ca un orator – vorbește scriind. Tocmai de aceea lucrurile stau mai bine în ce privește traductibilitatea, în mod corespunzător, în cazul acestor forme. Dar chiar și în cazul genului liric există forme cum e liedul [*Lied*], care împarte cu cîntecul [*Gesang*] mijloacele stilistice ale acestuia, de pildă strofa și refrenul – sau poezia angajată politic, ce utilizează aceleași forme și pe deasupra și altele, în mod expres retorice. Totuși, și în aceste împrejurări, cazul pur al acelei *poésie pure* rămîne determinant, dacă privim dinspre modalitatea apariției lingvistice – în așa măsură, încît genul liric al liedului îngăduie rareori transpunerea lipsită de fracturi în mediul muzicii, și anume cel mai puțin acolo unde liedul liric se prezintă cel mai pronunțat în sine însuși. În accepțiunea lui Hölderlin, liedul are atunci prea mult propriul său „ton” ca să se mai lase transpus într-o altă melodie. Aceeași unitate de măsură e valabilă chiar și pentru poezia „angajată”. Aici, cu atît mai mult. Căci tot ce este bine intenționat, de exemplu, în poezia de război sau revoluționară, se distinge clar de ceea ce este „artă” – și prin nimic altceva, evident, decît prin densitatea formei poetice a ceea ce e izbutit, care se sustrage bunei intenții. Și simultaneitatea creației poetice care străbate vremurile, filtrarea ei prin depărtarea temporală, înnoirea și revenirea sa continuă de-a lungul epocilor tot pe aceasta se sprijină. Chiar și după dispariția

aspectelor contemporane relevante – în cazul tragediei grocoșe chiar fără nici un fel de acompaniament muzical-coregrafic textul pur a rămas în viață, fiindcă „stă” în sine, ca formă lingvistică.

Dar ce au de-a face toate acestea cu filosofia și cu apropierea dintre poezie și idee? Ce este limbă în filosofie? Pare un lucru plin de sens ca, pornind de la același principiu fenomenologic al cazurilor extreme, să ne facem un obiect din dialectică îndeosebi în forma ei hegeliană. Desigur, în cazul acesta este vorba de un cu totul alt gen de distanțare față de vorbirea cotidiană a tuturor zilele. Nu proza acesteia amenință să se strecoare în limbă conceptului, ci logica frazei este aceea care induce o eroare – ca să utilizăm o expresie a lui Hegel: „forma frazei nu are îndemînarea să exprime adevăruri speculative”¹. Ceea ce descrie Hegel prin această declarație nu este nicidecum limitat la particularitatea propriei sale metode dialectice. Dimpotrivă, el scoate astfel în evidență trăsătura comună oricărei filosofii – socotind cel puțin de la „cotitura spre *logoi*” a lui Platon. În cadrul acesteia, propria sa metodică dialectică constituie doar o varietate specifică. Premisa comună oricărei filosofii este aceea că filosofia ca atare nu are o limbă adecvată misiunii sale. Forma propoziției, structura logică a predicăției, a coordonării unui predicat cu un subiect dat, este, într-adevăr, inevitabilă, ca în oricare discurs. Dar ea face presupunerea derutantă că obiectul filosofiei ar fi dat și cunoscut întocmai ca lucrurile și procesele observabile în lume. Filosofia se mișcă totuși exclusiv în mediul conceptului, „în idei, prin idei, către idei” (Platon)². Relația dintre concepte nu se explică printr-o reflecție „exterioară” ce vizează din afară un concept-subiect, adică dintr-o considerație sau alta, aleasă de cineva. Hegel a caracterizat tocmai această „reflecție exterioară” ca pe o „sofisticărie a percepției”, exact pentru arbitraritatea unei asemenea vizări

1. Cf. în legătură cu aceasta *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I, pp. 47 sqq) și articolul meu „Die Idee der Hegelschen Logik” în *Ges. Werke*, vol. II, pp. 65-86.

2. *Politeia*, 511 c 2: εἰδεσθαι αὐτοῖς δι' αὐτῶν εἰς αὐτά.

unui lucru declarat de către un subiect ca predicare a cutărei ori cutărei proprietăți. Mijlocul filosofiei este mai curînd speculația, oglindirea reciprocă a determinărilor de idei, în care și prin care gîndirea lucrului se mișcă și se articulează în ea însăși. În ea însăși vrea să zică asupra conceptului, a ceea ce este închipuit în gîndire în totalitate și în „concrețiune” [*Konkretion*] – care este ființă și spirit. *Parmenide* al lui Platon era socotit de Hegel drept cea mai mare operă de artă a dialecticii antice, tocmai fiindcă Platon a dovedit în această scriere imposibilitatea de a determina o idee pentru ea însăși, detașată de ansamblul ideilor – și Hegel a recunoscut în mod just că și la Aristotel logica definiției, instrumentul oricărei clasificări intelective a experienței, își află limita în dimensiunea propriu-zisă a principiilor filosofice. Acestea sînt primordiale (ἀρχαί), neclasificabile, accesibile numai unui alt gen de reflecție, pe care el a numit-o dimpreună cu Platon „*nous*”. Aceste determinări de idei „prime”, foarte mari, transcendente, care depășesc orice domeniu obiectual, delimitabil ca gen, alcătuiesc, în toată diversitatea lor, o unitate. Hegel le denumeste, cu un singular semnificativ, „categoria”. Ele toate sînt „definiția absolutului”, și nu definiții de lucruri sau de domenii, în stilul logicii clasificatoare a lui Aristotel, conform căreia esența unui lucru se determină printr-un concept de gen și diferența specifică. Ele sînt, într-un sens mult mai apropiat de cel al cuvîntului „*horos*”, limite și limitative. Sînt delimitări ce se reliefează reciproc în totalitatea conceptului și care numai împreună constituie întregul adevăr al conceptului. Asemenea propoziții oglindesc, prin urmare, în ele însele, suspendarea propriei lor „puneri”. Ele se numesc propoziții speculative, propoziții-oglină, precum aforismele lui Heraclit, care spun prin contrast *unul*, singurul înțelept (ἐν τὸ σοφόν)³. Ele fixează ideea, o readuc din orice fel de exprimare, așa încît aceasta este „reflectată” în ea însăși. Limba filosofiei este astfel o limbă ce se suspendă pe ea însăși – nespunînd nimic și, totodată, referindu-se la tot.

3. Cf. „Heraklit-Studien”, în *Ges. Werke*, vol. VII, pp. 43-82.

Așa cum limba din *poésie pure*, ce lasă în urma ei orice proză – sau, mai bine spus, toate figurile retoricii obișnuite –, este un caz-limită și o măsură, la fel și dialectica hegeliană este un caz-limită și totodată o măsură. Propria încercare a lui Hegel, într-o metodică de tip cartezian, de a ajunge la această graniță printr-o determinare continuă a ideii, mediată dialectic, rămîne ea însăși o simplă aproximare și poate că la fel de mărginită ca și explicarea oricărei poezii. Oricum, Hegel era absolut conștient că întregul temeinic al ideii rămîne o sarcină ce nu poate fi îndeplinită niciodată integral. El însuși a vorbit despre posibilitatea de ameliorare a logicii sale, făcînd să apară deseori noi deducții dialectice, în locul celor dinainte. Datul continuu al ideii este, ca orice continuu, divizibil la infinit. Și cum stau lucrurile în poezie? Nu numai epuizarea interpretativă a unei poezii este aici un scop de neatins; ideea de *poésie pure* rămîne chiar pentru creația poetică însăși o misiune ce nu poate fi îndeplinită niciodată integral. În definitiv, lucrul acesta este valabil pentru orice poezie. Mallarmé, creatorul acelei *poésie pure*, pare să fi știut despre această analogie. Oricum, știm că el a dedicat cîțiva ani unui studiu intensiv al lui Hegel – și plăsmuirile cele mai de preț ale poeziei sale au fost cele în care a captat, ca printr-o vrajă, în cuvinte, înțîlnirea cu nimicul, precum și exorcizarea absolutului. Predîndu-se, retrăgîndu-se? Se pare că pentru poet, ca și pentru filosof, de la Platon pînă la Heidegger, domnește în secretul limbii aceeași dialectică a descoperirii și sustragerii acestuia.

Ambele modalități ale discursului, cea poetică și cea filosofică, împărtășesc o trăsătură comună: ele nu pot fi „false”. Căci nu există, în afara lor, nici un criteriu cu care ar putea fi măsurate, căruia ar putea să-i corespundă. Și totuși, ambele sînt cu totul altceva decît dependente de bunul plac. Ele sînt o îndrăzneală de un gen specific: se pot rata pe sine. În amîndouă cazurile, fenomenul nu are loc în sensul că ar lipsi o corespondență cu lucrurile, ci în acela că vocabula devine „vidă”. În cazul poeziei, aceasta înseamnă că, în loc să sune, ea „răsună amintindu-ne” fie de o altă creație poetică, fie de retorica vieții

zile. În cazul filosofiei, înseamnă că discursul filosofic se împotmolește în formalismul simplei argumentări sau decade în sofistică goală.

În ambele forme de decădere a limbii – cea a poeziei care nu este poezie, fiindcă nu are ton „propriu”, și cea a formulei de gândire goale, care nu ajunge la obiect – cuvântul se ratează pe sine. Acolo unde se împlinește, adică acolo unde devine limbă, trebuie să-l luăm ca atare, *ad litteram*.

Despre caracterul festiv al teatrului¹

De 175 de ani, Mannheim are teatrul său statornic. Sentimentul trufaș al unei siguranțe de sine, dat împreună cu un asemenea gând, îi revine societății burgheze, creatoarea și susținătoarea „teatrului stabil”. Chiar și acum, civismul este cel care își merită teatrul. Și totuși, 175 de ani, socotiți cu unitățile de măsură în care se îndeplinește mersul istoric, nu reprezintă un interval mare de timp și nici o garanție de durată. Mutațiile structurale ale condițiilor sociale, în cadrul acestui interval, sînt atît de energice și de profunde, încît și funcția teatrului în cadrul societății trebuie să le resimtă – și le resimte. În acești ultimi 175 de ani, lumea s-a schimbat, în aspectul său, mai mult decît în tot restul răstimpului istoriei umane, atestată prin tradiția scrisă. Să ne gândim doar la creșterea populației continentului și a orașelor noastre. Limbajul cifrelor este elocvent. Societatea modernă este marcată de tehnica industrială – lucru pe care nimeni nu-l poate resimți mai puternic decît cel ce vine dinspre insula poetic-academică a Heidelbergului spre Mannheim și simte pulsul palpitant al vieții economice moderne din acest harnic oraș industrial. Și poate că acesta este totuși indiciul cel mai important al schimbării survenite – faptul că distanțele dispar. Toată lumea călătorește. Societatea modernă e o democrație a traficului. Dacă mai demult societățile actoricești erau cele care, trăgînd pe la reședințele stabile ale culturii curtenești sau burgheze, se numeau

1. Prima publicare, din 1954, a fost dedicată lui Walter F. Otto, interpretul festivității antice, la împlinirea a 80 de ani – pe bună dreptate, după cum ne arată textul.

„vagante”, astăzi noi toți, spectatori și prieteni ai teatrului, am devenit niște rătăcitori care se reunesc sub acoperișul trainic și festiv al teatrului. Cum ar putea rămîne teatrul, în aceste condiții, același și cum ar putea fi absolut sigur de viitorul său?

Tehnica modernă a atacat într-adevăr, prin creațiile sale, domeniul vital cel mai intim al teatrului și nu-i deloc de la sine înțeles că teatrul are un viitor în această lume schimbată. În special filmul și radioul au dezvoltat noi forme de satisfacere a plăcerii înăscute de a privi și a bucuriei de a asculta muzică, iar pe de altă parte, sportul modern a creat o formă de spectacol de masă – sărbătorească și totuși lipsită de artă. Până și în creația poetică resimțim noua lege constructivă a epocii noastre, pe care aș dori s-o numesc *montaj*. Montajul este o compoziție din două părți luate de-a gata. Cel ce întreprinde montajul nu operează, ce-i drept, fără o contribuție spirituală personală, în măsura în care e obligat să prevadă just funcționarea întregului – iar în cazul montajului poetic sau teatral, efectul ansamblului. El aparține însă lumii lucrătorilor din industria modernă și pare mai apropiat de inginer decât de geniu. Ce fel de mutație în legile producției se exprimă aici? Oare nu cumva teatrul, locul improvizației geniale, trebuie să-și piardă locul în această lume schimbată a planificării tehnice?

Ca să facă față în mod satisfăcător acestei chestiuni, istoricul trebuie să-și îndrepte privirea asupra caracterului festiv ce aparține în esență și dintotdeauna teatrului. Termenul și fenomenul „teatru” reprezintă o creație grecească. Esența lui este jocul creat pentru a fi privit. Unitatea pe care o provoacă – aceea de a fi privitor la același joc – este o unificare de la distanță. E realizarea obiectivizată a spiritului grecesc, care a creat din formele celebrării cultice, din dans și ritual, acest lucru nou, care încă ne emoționează. Pentru că, desigur, de origine religioasă este și teatrul grecesc, parte componentă a serbării grecești și, are astfel, ca toate formele de manifestare ale vieții publice a grecilor, caracter sacru. Dar ce este o

sărbătoare? Ce este caracterul sărbătoresc? Sărbătorile sînt sărbătorite. Ce este caracterul festiv al serbării? Știm că nu e, în mod necesar, ceva vesel și plin de bucurie. Și doliul poate fi festiv. Însă totdeauna sărbătoarea are într-însa ceva înălțător, care îi scoate pe participanți din cotidian, ridicîndu-i la o comunitate care îi impresionează pe toți². De aceea ține de sărbătoare o temporalitate care îi este proprie. Conform esenței sale, ea se repetă periodic. Chiar și sărbătoarea unică naște posibilitatea repetării ei. Amintirea aniversării unui eveniment festiv este ca însăși sărbătorită. Într-adevăr, sărbătorirea este modul de a fi al sărbătorii și în orice sărbătorire timpul a devenit un „*nunc stans*” al unui prezent înălțător. Amintirea și prezentul sînt aici unul și același lucru. Crăciunul, de pildă, reprezintă mai mult decît amintirea festivă a nașterii Mîntuitorului, care s-a petrecut ca fapt prezent acum 2000 de ani: orice Crăciun este contemporan, în chip misterios, cu acel prezent îndepărtat. Misterul caracterului festiv este stagnarea timpului. În contrast cu ziua de sărbătoare, viața de toate zilele este caracterizată prin faptul că fiecare este încătușat în ea, fiind legat de anumite funcții și termene ale vieții sale. Această dispersie a scopurilor bate în retragere în clipa înălțată a comuniunii festive, o clipă care nu-și are sens prin ceea ce n-a avut încă loc, prin ceea ce se urmărește și trebuie să aducă un profit, ci care se împlinește oarecum prin ea însăși. Se înțelege că această autoîmplinire a clipei este reprezentată în mod original și exemplar în cult. Zeul ce apare este prezentul absolut, în care amintirea și prezentul se contopesc într-o momentaneitate [*Augenblicklichkeit*] unitară. De asemenea, atunci cînd vorbim despre caracterul festiv al sărbătorii, nu intervine doar o determinare negativă. Constituie o sărbătoare nu numai împrejurarea de a fi scos din cotidian, nu doar determinarea că ceea ce este așteptat și savurat este lipsit de scop și umple un timp liber, ci și faptul că astfel ni se dăruiește un conținut pozitiv.

2. Cf. *Wahrheit und Methode* (Ges. Werke, vol. I), pp. 128 sqq. și, în volumul de față, „Actualitatea frumosului”.

Orice cult este, într-adevăr, creație. Prejudecata larg răspândită încă în cercurile laice vizează ideea că esența cultului ar trebui înțeleasă pornind de la farmecul ei magic. Este, ce-i drept, o formă de descriere foarte ușor de înțeles, aparținând unei epoci luminate: explicarea practicilor ce nu mai sînt inteligibile (forma sărbătorii, a ritualului și ceremonialului legate de o festivitate religioasă) ca un fel de farmec al voinței magice, prin care o comunitate încearcă să-și atragă bunăvoința divinităților. Dar, așa cum știm din cercetările mai noi, aceasta este o descriere cu totul eronată a realității cultului. Ea pleacă de la forma de viață extremă care domină întreaga noastră existență de civilizație modernă, tendința volitivă spre util și spre putere; pleacă de la tendința de a ține lucrurile în mînă și de a le stăpîni, tendință căreia îi datorăm măreția civilizației noastre moderne. Ea nesocotește însă faptul că esența originară și încă vie a sărbătoririlor este creația, înălțarea la o ființă transformată³.

Cel care se mișcă în exercițiul repetitiv al unei anumite venerații, pe care o numim cult, știe ce este o sărbătoare. Ceea ce se petrece încă în formele laicizate ale sărbătorilor creștinești, de exemplu în carnaval, în regiunile catolice, nu mai e chiar atît de departe de obiectul problematicei noastre privind teatrul și caracterul festiv ce-i este propriu. Ca și cultul, teatrul este o adevărată creație: se dă la iveală și se alcătuiește aici ceva din noi ce devine în fața noastră o formă pe care o trăim, recunoscînd-o ca pe o realitate superioară a noastră înșine. Pare a fi un adevăr de o dimensiune supranaturală, pentru că, stîrnit din ascunzișurile uitării noastre, își înalță glasul dinaintea noastră. Este ceea ce face cultul în vechea viață păgînă, sub forma teofaniei. În cultul creștin, jertfa liturgică are un sens comparabil – și tot astfel mai acționează încă, în felul său, teatrul. De cînd este stabil, teatrul o realizează, desigur, într-un cu totul alt mod. Pentru că teatrul ce a devenit

3. Cf. importanta introducere pe care Walter F. Otto a așezat-o la începutul cărții sale *Dionysos* (Frankfurt, 1933).

statornic nu e doar o prefacere exterioară, în care civilizația prezentului face accesibil și păstrează vechiul farmec al caracterului sărbătoresc al teatrului ; este mai curînd o transformare paradoxală chiar a acestui caracter festiv. Am văzut doar că orice sărbătoare este caracterizată în sine prin aceea că își are revenirea sa ritmică fixă, că este scoasă din curgerea timpului și, asemenea unei conștiințe cosmice ritmice, ne comunică ceva din faptul că nu toate epocile sînt egale printr-o dispariție nediferențiată, ci că există o revenire a mării clipe, în ceasul sărbătoririi. Teatrul devenit stabil leagă acum dintr-o dată acest caracter sărbătoresc de însăși ființa sa, de ceea ce este oferit și înfățișat într-o reprezentatie mereu inedită, într-o celebrare mereu nouă. Esența specifică a teatrului modern se sprijină, așadar, pe o răsturnare paradoxală. Hugo von Hofmannsthal a vorbit odată despre acest lucru, în însemnările sale în proză, făcînd o afirmație pe care aș vrea să o citez aici. Căci dacă cineva avea dreptul, în secolul nostru, să spună ceva despre teatru, acela era un vienez și un poet. Hofmannsthal spune : „Dintre așezămintele lumești, teatrul este singurul care s-a păstrat puternic și general valabil, legînd bucuria noastră de a sărbători, plăcerea de a privi, de a rîde, plăcerea pentru emoție, pentru tensiune, tulburare și zguduire, tocmai de anticul imbold de a sărbători al vechiului și eternului neam omenesc”.

Este, într-adevăr, ceea ce mi se pare demn de gîndit și de spus într-o meditație despre funcția statornică a teatrului, într-o societate schimbată. Teatrul statornic care a provocat această mutație este o creație a societății curtenești-burgheze. Funcția lui s-a modificat între timp, prin intermediul societății moderne, într-un mod pe care l-am schițat deja. Există trei mari capitole în istoria teatrului umanității, pe care, după o reflecție temeinică, le trecem acum în revistă.

Prima epocă, ce se întinde tocmai pînă la crearea teatrului stabil, ar putea fi numită epoca prezenței religioase sau a solemnității [*Gehobenheit*] religioase. Se înțelege de la sine că aici spectacolul teatral este un accident, o apariție concomitentă a

sensului festiv religios care, cu ocazia unei sărbătoriri și în cadrul unei sărbători, îndeplinește o anumită funcție de întrunire a comunității în festivitate. Această formă a sărbătoririi în comun, caracteristică pentru cultul lui Dionysos, acest cult al nașterii din teatrul antic – știm că n-a existat nici un alt cult antic în care comunitatea adunată în acest scop să fi fost participantă în aceeași măsură ca în cultul orgiastic al zeului Dionysos –, are o istorie milenară. Deoarece nici spectacolul medieval de mistere, ba nici chiar teatrul baroc, în unele dintre aspectele sale, de exemplu la Calderón, nu sînt rupte cu totul de mediul curtenesc cultic, din care epoca creștină și-a făcut propriul centru. Caracteristica decisivă a acestui capitol din istoria teatrului este, în mod vădit, aceea că teatrul provoacă o reuniune, în care spectatorul nu e mai puțin determinant decît interpretul. Acest lucru e valabil și astăzi, dar bineînțeles că nu există și nu poate exista, în noile forme ale vieții culturale moderne tehnicizate, situația ca spectatorul să fie colaboratorul indispensabil al actorului.

Lucrul acesta este posibil nu doar fiindcă în esența teatrului se reprezintă ceva ce n-a iscodit decît unul singur, poetul, și n-a transpus în trup și sensibilitate decît unul singur, regizorul – ci pentru că aici este exorcizat ceva ce, chiar dacă e necunoscut, se arată fantomatic în noi toți. Această epocă a prezenței religioase, în care sărbătorirea teatrului reprezintă o verigă a comunității de celebrare generale, continuă să fie o frîntură de realitate în orice seară teatrală de care avem parte astăzi.

Al doilea mare capitol din istoria teatrului, pe care continuăm de asemenea să-l purtăm mereu cu noi, în avutul nostru sufletesc, poate fi cunoscut de îndată, pe din afară, prin teatrul statornic. Esența sa e reprezentată în special de Schiller, eroul eponim al Teatrului Național din Mannheim. Mi-ar plăcea s-o numesc epoca transcendenței morale – sau chiar a sublimității morale. Pentru că ceea ce distinge această epocă de primul capitol din istoria teatrului este tensiunea, ce devine sensibilă pentru orice spectator, dintre realitatea stilului de viață continuu predominant și vraja lumii de pe scenă. Abia acum

spectatorul devine cel cu care sîntem – cît pe ce să spun că nu mai sîntem – deprinși în teatrul modern. Scena este acum – așa a simțit Schiller și, o dată cu el, un întreg secol – marea consolatoare față de lumea ce devenea prozaică. Este acum de datoria sa, după cum o formulează Schiller la un moment dat, să lărgească privirea prea îngustă, prea mărginită la realitatea oamenilor, privirea lor de furnici, cum spunea el, și să le facă vizibilă tuturor domnia providenței, prin aceea că simetriile – care dispar de altminteri din viață – dintre culpă și pedeapsă, dintre străduință și succes, pe scurt, toate armoniile morale ale vieții, ce nu mai sînt vizibile în existența însăși, apar în lumea de vis a scenei.

Este limpede că aceasta e o sarcină a transcendenței morale, căci aici viața trăiește cu conștiința că, de fapt, ar trebui să fie așa cum se desfășoară în fața sa, în minunatul eveniment al scenei dramatice, în sensul că ea anticipează și ne deprinde, în spectacol, cu tranziția spre o ordine de viață și socială autentic morală. Or, o asemenea transcendență morală înseamnă – și lucrul acesta îl vedem într-un mod deosebit de sensibil în fața noastră – că spectatorul este oarecum împins înapoi, în intimitatea sa ultimă. El nu mai este participant la spectacol, în sensul în care era participant la festivitatea dintr-o societate religioasă ori laicizată. El este numai privitor și forma specifică a scenei, înăuntrul căreia privim, corespunde acestei situații. El este un privitor care, în cămăruța întunecată a singurătății sale, trăiește chemarea transcendenței morale ce-i vine dinspre scenă.

Se adaugă la aceasta un al doilea lucru, o noutate impusă o dată cu teatrele stabile și pe măsură ce acestea au cucerit tot mai mult societatea. Abia acum există (pentru prima oară în istoria teatrului), ca un caz normal, repetarea de reprezentații și reluarea unor opere teatrale puse în scenă mai demult. Abia acum există, pe lîngă opera unui poet contemporan, proaspăt scrisă și gata de pus în scenă, rezerva unui repertoriu clasic. Astfel, abia acum se pune pentru noi problema de a mijloci între prezentul contemporan și acel tezaur al culturii și prezentului istoric, care ne însoțesc statornic.

Fiindcă nu e nici o îndoială că teatrul nu devine, în folul acesta, muzeu. Teatrul nu devine niciodată istoric. Acolo unde teatrul pune în scenă o piesă de interes istoric, el a renunțat dinainte la suveranitatea sa propriu-zisă, care e aceea de a fi prezență, exclusiv prezență. Este tocmai ceea ce datorăm teatrului din ultimii 175 de ani – faptul că s-a deschis o nouă dimensiune înăuntrul conștiinței noastre a prezentului, deoarece epoci istorice cu creațiile lor, ale teatrului grecesc, spaniol, englez, ale celui clasic francez și german, toate aceste momente mari și înălțătoare ale dramaturgiei pot deveni averea contemporană a oricărui prezent. Nu sîntem de părere că, datorită acestui fapt, obligația repertoriului clasic al unui teatru este să practice o reprezentare în sensul unui stil istoric-arhaizant, așa cum îl stabilește știința. Din contra, măreția acestui capitol din istoria teatrului stă în acea putere de a contopi, pe care un prezent o posedă ca prezent, atunci cînd e capabil să ridice ceea ce ține de trecut la rang de prezență.

Sîntem astfel pe cale să deschidem un alt capitol în istoria teatrului umanității. Nu-i de mirare că ne așteptăm astăzi la așa ceva. Pentru că schimbarea structurală a societății noastre este, într-adevăr, atît de profundă, încît ar fi mai curînd de mirare dacă prezentul și-ar permite luxul intim istorico-muzcal al unui teatru ce-și îndeplinea funcția acum o sută de ani, în cadrul unei societăți pe vremea căreia încă se mai mergea cu poștalionul.

Ce reprezintă acest al treilea capitol? Nu-i stă bine științei s-o facă pe profetul. Aș dori să mă limitez la a descrie cîteva trăsături a ceea ce cred că observ, ca prieten recunoscător al teatrelor noastre actuale. Nu cunosc o expresie satisfăcătoare pentru acest capitol încă nescris al istoriei teatrului, capitol aflat încă în faza lui inițială. Pot vedea însă că tensiunea morală dintre realitate și lumea visului – acest sublim apel moral care a constituit măreția teatrului clasic din secolul al XIX-lea –, că situarea față în față a spectatorului mut și a scenei îndepărtate și transformate sub lumina rampei nu mai corespund integral sensibilității noastre actuale și posibilităților

noastre de viitor. Unitatea dintre spectator și actor capătă astăzi o nouă semnificație. Ceea ce ne frapază în această unitate este sentimentul că lumea nu se mai recunoaște îndeajuns în simpla tensiune a înălțării morale și că mai degrabă faptul de a fi purtați cu toții de un spirit comun, ce-l depășește pe fiecare în parte, este acea forță a teatrului care ne reamintește de vechile motive religioase ale sărbătoririi cultului. Vedem în teatru multe lucruri care ne vorbesc în favoarea unei asemenea evoluții. Specialiștii vor avea sentimentul că acest lucru este cunoscut și practicat de multă vreme. Noi, profanii, îl remarcăm însă mai târziu și încercăm să înțelegem treptat ceea ce se petrece.

Nu e ușor de ghicit titlul noului capitol deschis. Sîntem prea la început ca să recunoaștem esențialul. Multe date îl surprind pe profan, date ce s-ar putea să fie doar exterioare. Însă idealul de naturalețe, care a înlocuit odinioară patosul devenit găunos al scenelor clasice, interpretarea psihologică, fidelitatea tabloului de atmosferă – toate cîte alcătuiesc înșelătoarea strălucire de vis a scenei vor să ne apară astăzi ca o evadare. Chiar și perfecțiunea tehnică ce ocazionează un asemenea efect de vis și de narcoză ne apare ca o risipă.

Trebuie să ne lămurim ce fel de capcană se ascunde în cuvîntul „imitație”⁴. Anticul mimesis și mimica modernă sînt cu totul altceva decît înțelegem, de cele mai multe ori, prin „imitație”. Orice imitație adevărată este o transformare. Ea nu e un act-de-a-face-să-existe-încă-o-dată [*Noch-einmal-Daseinlassen*] ceva ce este deja prezent într-o formă. Ea este o existență schimbată în așa fel încît ceea ce este transformat tot ne mai trimite, desigur, la realitatea din care provine. Este însă ceva modificat, întrucît aduce la vedere unele posibilități intensificate, pe care nu le-am văzut niciodată. Orice imitație este o potențare, este o punere la încercare a unor extreme. Teatrul modern, care îndrăznește să avanseze pînă la extreme, ca să le încerce, nu este, așadar, un fenomen secundar în cadrul

4. Cf. în acest volum articolele „Artă și imitație” și „Poezie și mimesis”.

societății și culturii noastre. Căci, după cum mi se pare, teatrul are față de toate celelalte posibilități de acest fel uriașul și constantul avantaj că, în forma nemijlocită a comunității dintre actori și spectatori, are loc constant verificarea acestor experimente îndrăznețe ale transformării. Actorul primește ceva înăpoi de la spectatorul în intimitatea căruia s-a aventurat și, invers, noi, spectatorii, căpătăm de la actor posibilități de a fi oarecum temerare, ce ne depășesc.

Este acel caracter lugubru al măștii, care e într-un tot numai o „răsucire” spre noi, o suprafață fără nimic în spate și deci integral expresie, este rigiditatea păpușii care, trasă de sfori, dansează totuși, straniețea a tot ceea ce ne face să tresărim de spaimă din confortul autovalidării [*Selbstbestätigung*] noastre burgheze și care se joacă chiar cu realitatea în care ne putem încrede; în toate acestea, inima omenească nu se mai recunoaște în regatul intimității sale, ci apare ca o jucărie a marilor forțe supraindividuale care ne condiționează. Și tehnica, și montajul sînt, desigur, mijloace de a face vizibile toate acestea. Dar ele nu servesc la o trucidare a realității prin vis, ci necesită aceeași prefacere spirituală proprie cuvîntului și mimicii, cînd nu sînt imagini sufletești, ci aforisme și semne care ne privesc.

Știm astăzi, cu o certitudine tot mai puternică, faptul că vorba și mimica umană sînt de o forță grăitoare, față de care întrecăga risipă magnifică a civilizației tehnice, care a schimbat lumea noastră, păstrează mereu ceva prozaic, de melc, ceva anevoios și cu aspect de cîrpeală. O vorbă spusă cum trebuie, o bătaie potrivită la poartă – și pe loc intervine ceea ce nici o imitație tehnică, cu cele mai mari posibilități, nu poate obține vreodată ca realitate. Și pentru cine sînt acestea și cum sînt ele prezente? Cu siguranță, ele nu există aici fără noi, cei care privim. Abia noi sîntem cei care trebuie să împlinim ceea ce trebuie să fie. Există totuși experiența cu adevărat uimitoare a ultimelor decenii ale teatrului progresiv în lume: faptul că omenirea modernă, asupra căreia se revărsă permanent un val de excitante, omenirea care abia mai știe să se salveze de

torontele de narcotice, rămîne totuși în stare să realizeze ceva nou însăși, mai reușește încă să se înalțe și să facă să existe ceea ce îi este înfățișat, în deplina înălțare ce încoronează clipa festivă. Teatrul a devenit mai spiritual decît a fost vreodată în epoca scenei concepute ca o cutie stereoscopică. Se află aici un caracter nemijlocit, care ne este de altminteri atît de rar împărțit în existența noastră ultraspecializată, schimbată prin mii de intervenții. Faptul că realizăm aici, ca o comunitate, caracterul nemijlocit a ceea ce sîntem și a ceea ce se petrece cu noi, în schimbul fluid dintre actor și spectator, mi se pare o autentică trăire a caracterului festiv remanent al teatrului.

Jocul ingerului trece
atuncea dincolo de noi...

(Rilke)

* Cf. *Elegiile din Duino*; *A patra elegie*, în Rainer Maria Rilke, *Versuri*, trad. Ștefan Augustin Doinaș și Virgil Nemoianu, EPLU, București, 1966, p. 229 (n.tr.).

Despre amuțirea tabloului

În ceea ce privește creația actuală de tablouri, un lucru este bine stabilit: acela că raportul dintre natură și artă a devenit problematic. Arta înșală așteptarea naivă a imaginii. Nu se poate spune care anume este conținutul tabloului și cunoaștem cu toții încurcătura în care se găsește artistul care trebuie să-și boteze tabloul în cuvinte și pînă la urmă recurge la semnele cele mai abstracte, la numere. Astfel, clasică relație dintre artă și natură, cea de mimesis, nu mai există.

Îmi vine în minte acum datoria filosofului, așa cum a formulat-o Platon: „să privim împreună spre un singur lucru” și să scoatem la vedere, din varietatea fenomenelor, ceea ce este comun *eidos*-ului. Aș dori, prin urmare, să propun un *eidos*, un punct de vedere din care se prezintă și se interpretează creația de tablouri a prezentului. Aș vrea să vorbesc despre limbajul tabloului – pe cale să amuțească. A amuți nu înseamnă a nu avea nimic de spus. Din contra, a amuți este o modalitate de vorbire. Cuvîntul „mut” [*stumm*] se leagă de „a bîgui” [*stammeln*], iar strîmtorarea emoționantă a bîguielii nu constă în faptul că bîlbîitul nu ar avea nimic de spus, ci mai degrabă că ar vrea să spună multe dintr-o dată, prea multe, și nu găsește cuvintele, în fața abundenței presante a ceea ce ar fi de spus. Și cînd zicem că cineva amuțește, nu înțelegem doar că încetează să vorbească. În amuțire ceea ce este de spus ne este adus mai aproape, ca fiind ceva pentru care căutăm cuvinte noi. Cînd ne amintim de elocvența îmbelșugată și somptuoasă în colorit ce ne întîmpină, răsunînd puternic și copios în cuvinte, din epocile clasice ale picturii, de pe pereții muzeelor noastre, și cînd privim creația actuală de tablouri, avem într-adevăr

impresia amuțirii; ne întrebăm cum s-a ajuns la această amuțire a tabloului modern, care ne surprinde printr-un fel de elocvență fără glas¹.

Acest proces de amuțire a început, în pictura europeană, „dată cu natura moartă și cu peisajul, cu care aproape se identifică la origine. Înainte de aceasta, existau multe conținuturi sfinte sau regale ce erau considerate demne de a apărea în tablouri – figurile și istoriile cunoscute. Cuvîntul grecesc pentru tablou, *zoon*, înseamnă de fapt „vietate” și atestă cît de puțin contau odinioară, ca demne de pictat, lucrurile simple și nuda apariție a naturii fără oameni. Astăzi însă, tocmai naturile moarte ni se par cu deosebire moderne atunci cînd intrăm într-o galerie clasică. Evident, ele nu pretind transpunerea pe care ne-o cer existența sau acțiunea oamenilor ori a zeilor, atunci cînd îi întîlnim în tablou. Fenomenul nu are loc ca și cum ele n-ar fi fost și mai înainte o mărturie de sine [*Selbstaussage*] imediat inteligibilă – și care era înțeleasă. Dar dacă un artist actual ar vrea să se folosească de aceste modalități ale mărturie, fără distanțări foarte importante, modalitățile în cauză ne-ar apărea lesne ca o declamație. E nevoie de o nouă modelare artistică a unor motive obișnuite ori chiar, ca la Max Beckmann, de o întreagă alegorie a universului. Or, prezentul nostru are cel mai puțin de-a face cu o declamație. Ce este declamația? Avem pentru ea un cuvînt german elocvent prin însăși alcătuirea lui. Noi spunem „recitare” [*Aufsagen*]. Recitarea nu este însă o rostire, fiindcă nu caută cuvîntul pentru ceea ce gîndește, ci pleacă de la unul știut pe de rost, pe care altcineva ori chiar recitatorul însuși (ca un altcineva) l-a găsit odinioară, cînd se gîdea la ceva. Dacă actuala creație de tablouri ar vrea să se folosească de conținuturile tablourilor clasice, gestul ar însemna doar o recitare, o repetare a unor cuvinte găsite altădată. Altfel stau însă lucrurile cu natura moartă,

1. A. Gehlen, în *Zeit-Bilder* (Frankfurt, 1960), a atras atenția asupra muțeniei tablourilor moderne. Cf. critica mea referitoare la această interesantă scriere, în articolul intitulat „Begriffene Malerei?” din *Kunst als Aussage*.

nu cum o reprezintă în primul rînd epoca burgheză, în formula olandeză timpurie. S-ar părea că acolo se exprimă fără cuvinte însăși lumea sensibilă care ne înconjoară și pe noi.

Firește, natura moartă este un gen propriu abia acolo unde înlătură tabloul „care povestește”, luîndu-i locul. Nu avem de-a face efectiv cu o „natură moartă” – deci cu amuțirea tabloului – pretutindeni unde întîlnim, în contexte decorative ale artei interioarelor, motive cunoscute din natura moartă. Fără să fie definită prin aceasta, „natură moartă” este în mod normal un tablou mobil, ce poate fi atîrnat într-un loc sau altul: pretutindeni, el vrea să concentreze privirile asupra sa, ca și cînd ar avea multe de spus.

Și, într-adevăr, are multe de spus. Nu este vorba, în nici un caz, de un fragment de realitate obiectuală, ci mai degrabă de o iconografie a naturii moarte (nescrisă încă). Spre deosebire de toate celelalte conținuturi de tablou, naturii moarte îi este specific aranjamentul. Bineînțeles, nu înseamnă că artistul pictează copiind pur și simplu o realitate întîlnită. Lucrul acesta e la fel de puțin valabil în ceea ce privește peisajul ori portretul, precum și tablourile avînd un conținut religios sau istoric. Întotdeauna „compoziția” este un procedeu al pictorului. Natura moartă are însă o libertate proprie și unică, în felul ei, în ceea ce privește aranjamentul subiectului, fiindcă „obiectele” compoziției sînt lucruri manevrabile: fructe, flori, obiecte uzuale, eventual și un vînat sau altele de acest gen – toate lăsate exclusiv în seama bunului nostru plac. Libertatea configurării tabloului începe aici încă de la conținut și, în această privință, natura moartă e un preludiu al libertății compoziției moderne a tabloului, în care nu mai există nici o urmă de mimesis și în care domnește o tăcere deplină.

Cu toate acestea a fost un drum suficient de lung de la acele începuturi, în care viața tăcută a naturii și a lucrurilor a devenit demnă să intre într-un tablou, pînă la tăcerea prin amuțire a tabloului de astăzi. Să-l parcurgem pe scurt. Naturile moarte ale pictorilor olandezi, a căror prezență incredibilă în galerii ne ia efectiv prin surprindere, nu ne înștiințează doar despre

descoperirea frumuseții corporale a lucrurilor. Ele ne fac să ne amintim de un fundal ce dă legitimitate faptului că ceea ce este reprezentat e demn de un tablou. S-a remarcat încă de mult și s-a arătat prin exemple² cât de numeroase simboluri ale vanității se pot găsi în aceste naturi moarte olandeze. Avem astfel, printre ele, șoarecele, fluturele, musca, lumânarea ce se consumă, simboluri ale caracterului trecător a tot ce e pămîntesc. Și poate că seriozitatea puritană a acelei epoci percepea mereu limbajul acestor simboluri, atunci cînd admira și gusta strălucirea pămîntescului în astfel de naturi moarte. Pentru ca lucrul să fie bine înțeles, privitorului i se înfățișa în tablou chiar și un craniu sau era consemnat un vers încurajator, exprimînd zădărnicia tuturor lucrurilor. Pe un tablou al lui Heem din vechi pinacotecă din München citim: „Maer naer d'aldershoensto Blom daer en siet'men niet naer'ovn”

Mai important este însă faptul – și acesta este primul limbaj al amuțirii ce devine aici sonor – că și fără toate aceste simboluri și fără înțelegerea lor explicită, însuși obiectul reprezentat, în deplinătatea lui sensibilă, își mărturisește nestatornicia. Socotesc că, dincolo de tot ceea ce poate fi interpretat simbolic, semnificația propriei mărturii aflată în simpla înfățișare, în apariția lucrurilor ca atare, ține de adevărata iconografie a naturii moarte. Întîlnim astfel, ca motiv constant în iconografia naturii moarte, acea lămîie pe jumătate cojită, a cărei coajă spînzură. Erau întrunite, cu siguranță, mai multe date care motivau mereu prezența constantă a acestui fruct în tablouri: relativa sa raritate, dialectica dintre coaja necomestibilă și fructul aromat – ca la nucile sparte –, aciditatea astringentă, ce atrage și respinge totodată. Tocmai prin asemenea motive, mereu aceleași, erau invocate în tablou caducitatea, momentanul – și, prin aceasta, vremelnicia. Rămîne o problemă deschisă măsura în care „natura moartă” nu este atît de proveniență

2. De pildă, Ewald M. Vetter, „Die Maus auf dem Gebetbuch”, în *Ruperto-Carola*, 36 (1964), pp. 99-108.

„Dar cea mai frumoasă floare e cea care nu atrage privirea” (n.tr.).

olandeză, cît italiană. Iar dacă e adevărată varianta din urmă, devine clară o anumită legătură cu vechea pictură decorativă și cu arta mozaicului, ale căror rămășițe puteau fi văzute, cu mult mai bogate, pe zidurile clădirilor în ruină ale Antichității, decît astăzi, cînd noul dezgropat Pompei reprezintă documentul cel mai cunoscut³. Există însă în special două momente, care dau acestei legături iconografice o nouă accentuare. În primul rînd, tablourile decorative ale Antichității, semănînd cu naturile moarte pe care le cunoaștem, sînt axate adeseori pe efectul „trompe-l'œil”. Potrivirea lor în perete oferă o priveliște asemănătoare cu a unei firide. Nu găsim nimic asemănător în „natura moartă”, ba chiar artificialitatea aranjamentului respinge atare efecte de iluzionare. Și, în al doilea rînd, cînd întîlnim ocazional, în compozițiile antice, alături de flori și fructe, și animale precum melci sau șerpi, raci și păsări – și tocmai acest lucru pare să fi avut un efect stimulatîv asupra pictorilor din epoca modernă timpurie – aceste aranjamente de plante și animale par să aibă ceva pur decorativ, festiv, aproape ceva structurat heraldic. Dimpotrivă, șopîrla pe care Jacobo da Udine a pictat-o jos, lîngă un aranjament de flori, sau unele dintre acele muște și fluturi, șopîrle și șoareci din naturile moarte olandeze au o cu totul altă funcție. Caracterul alunecos, fugitiv, înșelător împrumută celor în jurul cărora se țese, ca viață tăcută, ceva din propria-i viață tăcută și trecătoare.

Se poate observa și faptul că natura moartă italiană nu distinge printre fructe lămîia, ci rodia, al cărei sens simbolic prezintă un contrast similar, de voluptate ademenitoare și de respingere, ca și lămîia. E drept că fundalul religios al naturii moarte pălește ulterior treptat și că predomină decorativul, luxurianța, ceea ce făgăduiește plăcere și ceea ce e aranjat pentru a ispiti. În cele din urmă însă, la capătul unui drum lung, de o rară perseverență tipologică (pînă tîrziu, spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, coaja de lămîie este aproape obligatorie),

3. Cf. explicațiile instructive ale lui Charles Sterling în *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1959.

în legătură cu Revoluția, care a întemeiat pictura modernă, natura moartă mai devine o dată grăitoare – și, din nou, ascunsă. Să ne amintim, de pildă, naturile moarte cu fructe ale lui Cézanne, în care lucrurile palpabile nu mai sînt aranjate într-un spațiu în care am putea să le apucăm cu mîna; ele sînt parcă exilate la suprafață, acolo unde le este spațiul propriu.

Ceea ce se poate numi, de acum înainte, conținut demn de un tablou nu mai sînt lucrurile, nu mai e unitatea lucrului individual și nici unitatea aranjamentului. Florile-soarelui pictate de Van Gogh intră ca un portret modern în structura suprafeței și abia dacă mai împrumută ceva ființei tabloului prin semnificația lor obiectuală. Oare nu e caracteristic faptul că putem recunoaște – cum recunoaștem natura moartă olandeză după acea lămîie semicojită – și natura moartă modernă, după un conținut preferat al tabloului, sau cum să-i spunem acestuia, care nu mai este conținut și care totuși e prezent? Mă gîndesc la chitară, așa cum apare ea la Picasso, la Braque, la Juan Gris și la alții – prima jertfă preferată a acelei dezintegrări a formei care s-a numit cubism. N-aș vrea să cercetez teoriile pe care le-au stabilit pictorii înșiși sau de care s-au lăsat convinși, pentru a fundamenta modul de a picta. Dar oare nu are nimic de-a face preferința pentru acest instrument, a cărui formă marcantă se împrăstie în toată părțile ca în niște fațete vibrante, cu faptul că e un instrument muzical? Nefiind el însuși creat pentru a fi privit, scăldat de valurile sunetelor ce se înalță din el și care se abat uneori pe suprafața tabloului, în ghirlande dansante de note, el evocă magic, mi se pare, modelul noii picturi, muzica „absolută” – acel gen de artă care a îndrăznit încă de secole să abandoneze orice conținut exprimabil, renunțînd astfel la orice relație de unitate extramuzicală. Se poate ca alți factori, de pildă tempoul vieții moderne, să fi sugerat fărîmițarea formelor constante ale obiectelor. Tabloul timpuriu al lui Malevici „Doamnă în metropolă” reprezintă aproximativ transformarea lumii în care trăim, în tabloul însuși, schimbare ce înlocuiește obiectul așezat și durabil. Oricum, s-a petrecut ceva colosal cînd, la începutul secolului nostru,

unitatea de așteptare privind conținutul tabloului a prins să se risipoască și să se fărâmițeze într-o diversitate incomprehenzibilă. Ceea ce rămîne sînt niște relații de forme și culori, fără suport obiectual, un fel de muzică pentru ochi, ce ne vine în întîmpinare răsunînd din limbajul care amuțește al tablourilor moderne.

Și atunci se pune întrebarea : ce anume formează unitatea lor compozițională ? Cu siguranță că aceasta nu mai e unitatea conținutului polisemic a tabloului, nu mai este unitatea mută ce provine din lucrurile corporale. Ambele par să fie sleite de putere. Dar atunci, de ce fel este unitatea tabloului ? Nu mai e, într-adevăr, doar unitatea obiectului, care-i lipsește tabloului modern ; orice reprezentare despre unitatea a ceea ce e zugrăvit, a mitului, a fabulei povestite acolo sau a obiectualității [*Dinglichkeit*] recognoscibile, ce făceau odinioară din tablou un mimesis, a dispărut. În același sens, nu mai există nici o unitate a contemplării, ca în epoca perspectivei centrale, în care tabloul deschidea un fel de priveliște într-un spațiu interior. Chiar și după destrămarea tradiției iconografice a secolelor – și totuși, tocmai aceasta caracterizează multă vreme pictura, după ruptura cu tradiția din secolul al XIX-lea – punctul de fugă unitar putea să țină laolaltă chiar și detaliul accidental și perspectiva. Rama revine, în mod specific, acestui sens al tabloului. Ea ține totul laolaltă și delimitează, invitîndu-ne să pătrundem în profunzimea a ceea ce este astfel delimitat. Faptul că noul trebuie deseori să străpungă doar cu greutate și treptat crustele închistate ale vechiului face parte din marile curiozități ale vieții istorice. Nici chiar forța interioară a suprafeței tablourilor lui Cézanne n-a izbutit să sfărîme încă rama aurie, în degradare, a barocului. Este sigur însă că tabloul de astăzi nu e ținut compact de către ramă, ci – acolo unde are una – își ține de la sine strîns legată rama. Pornind de la care unitate ? Prin ce forță ?

Nu mai există nici unitatea de expresie. Desigur, acesta era un nou principiu de unitate care a început să domine în configurarea tablourilor epocii moderne de pe vremea cînd imitația,

repetarea unor conținuturi fixe și date dinainte au devenit o declamație goală. Unitatea expresiei psihice (nu atât a reprezentatului, cât a celui ce reprezenta), manuscrisul penelului, forța expresivă a acestei scrieri, cea mai sensibilă dintre toate puteau să-i apară unei epoci de interiorizare drept cea mai potrivită autoreprezentare, pentru că astfel se îngrămădeau în tablou chiar și răspunsurile neștiute la enigma existenței. Astăzi, în mijlocul culturii mașiniste a epocii industriale, unitatea trăirii și a mărturiei sale spontane despre sine nu mai vrea să fie evidentă, ca principiu de unitate a creației picturale.

Lucrurile stau în realitate astfel: noțiunea despre tablou din muzeul clasic a devenit prea îngustă. Creația artiștilor a sfârșit rama. Organizarea suprafeței ce constituie tabloul trimite dincolo de ea, spre legături mai largi. Vechea insultă adusă pictorilor, care spune despre un tablou că e decorativ, își pierde treptat caracterul său de la sine înțeles. Așa cum în vremuri mai vechi așezarea construcțiilor, a bisericilor și a piețelor, a spațiilor interioare înseși formula niște cerințe tabloului, pe care pictorul trebuia să le îndeplinească, tot astfel începe să pătrundă azi în conștiință, din nou, exigența formulată tabloului de către ceea ce e dinainte dat. Dacă privim creația artistică actuală sub acest raport, lucrurile se confirmă: arta la comandă a fost repusă în vechea ei demnitate. Lucrul acesta nu are numai motive economice. Arta comandată nu înseamnă (chiar dacă, din păcate, înseamnă deseori în chip secundar) că cel ce creează trebuie să se supună, împotriva propriei voințe, capriciului celui care face comanda; adevărata sa esență și demnitatea ei autentică stau în caracterul dinainte dat al temei, ce nu depinde de capriciul nimănui. Astfel, arhitectura modernă a căpătat, fără îndoială, o poziție conducătoare în cadrul creației artistice contemporane, pentru că formulează exigențe. Ea atrage în lumca raporturilor sale și artele plastice, prin trasarea dimensiunilor și a spațiilor. Actuala creație de tablouri nu mai poate respinge cu totul pretenția ca opera să nu atragă atenția numai asupra sa, invitând la o

zăbovire, ci să trimită totodată la un context de viață, căruia îi aparține și la modelarea căruia contribuie.

Punem astfel încă o dată întrebarea : ce anume face unitatea tabloului ? Ce aflăm din tablou din tot ceea ce ne întâmpină în contextul vieții în care ne găsim ? Ne înconjoară astăzi puternice metamorfozări ale lumii vieții. Legea numărului devine vizibilă în toate. Formele sale de apariție sînt înainte de orice suma și seria, ceea ce este adunat și ceea ce se compune din elemente care se înlănțuie unul după altul. Sînt marcate prin ele aspectul celular, de fagure, al construcțiilor moderne de mari dimensiuni, dar și caracterul exact și punctual al modului de lucru modern, funcționarea regulată a circulației și a administrației. Ceea ce caracterizează suma și seria este caracterul interschimbabil al elementelor lor. Ține de ordinea vieții în care ne găsim faptul că un membru individual poate fi înlocuit și schimbat cu altul. „Partea mașinii vrea să fie acum lăudată” : planificare preliminară, schiță, montaj, fabricare, livrare, vânzare – și toate acestea guvernate de o reclamă care tinde să depășească pe cît mai repede posibil fiecare piesă terminată și livrată spre consum și s-o înlocuiască prin ceva nou. Ce mai poate însemna unitatea tabloului în această lume a caracterului șanjabil ?

Ori poate lucrurile se prezintă în așa fel încît tocmai în această lume a înserierii și a sumei unitatea tabloului cîștigă un nou accent propriu ? Nemaifiind înconjurate de unitatea unor lucruri stabile și familiare, în fața insignifianței tot mai mari a chipului și persoanei umane în lumea industriei, forma și culoarea tabloului se îmbină într-o unitate plină de tensiune, ce apare organizată începînd de la mijloc. Prin ce putere ? Ce dă stabilitate plăsmuirii ?

În creația de tablouri a pătruns ceva experimental care, sub raport calitativ, este cu siguranță altceva decît nenumăratele încercări ce făceau dintotdeauna din pictor un maestru. Construcția rațională, așa cum ne domină viața, vrea să-și facă loc și în travaliul constructiv al artistului plastic și tocmai prin aceasta creația sa are ceva din caracterul unui experiment. Ea

seamănă cu seria de încercări ce câștigă noi date prin măiestria întrebării puse și prin căutarea unui răspuns dedus din ea. În acest fel, caracterul de sumă și de serie pătrunde și în creația de tablouri a prezentului – și nu numai în privința titlurilor. Și totuși, ceea ce se poate planifica și construi și repeta după bunul plac pătrunde brusc în vechile rînduri a ceea ce e unic și izbutit. Adeseori, creatorul poate fi nesigur în privința a ce anume „are valoare” printre încercările sale. El se poate îndoi uneori, atunci cînd opera este terminată. Întreruperea procesului de muncă va comporta întotdeauna ceva arbitrar, iar întreruperea definitivă, în cel mai înalt grad. Se pare că există totuși un criteriu după care se măsoară ceea ce e finalizat. Cînd densitatea structurii nu mai sporește, ci scade, continuarea lucrului devine imposibilă. Creația s-a sustras, s-a eliberat, este acum independentă, și anume din propriul său drept, chiar și împotriva voinței (și chiar a propriei interpretări) a creatorului său⁴.

În cele din urmă, vechia relație dintre natură și artă, care a dominat prin ideea de mimesis creația artistică a mileniilor, se împlinește cu un sens nou. Cu siguranță, nu mai este avută în vedere natura, nu la ea privește arta pentru a-i da naștere din nou. Ea nu mai este deloc un model desăvîrșit, exemplar, ce trebuie imitat – și totuși, pe propriile sale căi îndărătnice, opera de artă are natură. Acel lucru închis în sine, crescut în jurul unui centru al tabloului, are ceva legic și constrîngător. Ne ducem cu gîndul la cristal. Acesta, de asemenea, nu-i nimic altceva decît natură, în pura legitate a construcției sale geometrice, dar, în belșugul ființei amorfe și pulverizate, el ne întîmpină ca fiind ceva rar, dur, scînteietor. În același sens, tabloul modern are ceva din natură. El nu vrea să exprime nici o interioritate. Nu pretinde nici o empatie în dispoziția sufletească a artistului. Este necesar în sine și prezent aici parcă

4. În studiile mele despre creațiile poetice neterminate ale lui Goethe (actualmente în *Ges. Werke*, vol. IX, pp. 80-111), m-am ocupat de această problemă, pornind de la un exemplu.

totdeauna, ca și cristalul: falduri pe care le face ființa, agregări (din pricini meteorologice), cute și runc, în care timpul devine durată. Abstract? Concret? Cu obiect? Fără obiect? Un zălog de ordine. Artistul modern se va înțelege cu greu pe sine când va căuta un răspuns la întrebarea ce anume sugrăvește de fapt. Autointerpretarea artei este totdeauna un fenomen secundar. Ar trebui să-l urmărim pe Paul Klee – care trebuie să fi știut acest lucru – când se apără împotriva oricărei „teorii în sine”, când pune accentul pe opere, „și anume pe cele născute și nicicând pe următoarele” (*Tagebücher*, nr. 961). Artistul modern este nu atît un creator, cît un descoperitor a ceea ce nu s-a văzut, ba chiar un inventator a ceea ce n-a existat vreodată și care pătrunde prin el în realitatea ființei. Curios însă: măsura ce i se aplică nu pare a fi alta decît cea care s-a aplicat dintotdeauna artistului. O găsim exprimată la Aristotel (fiindcă ce-i just și nu se află la Aristotel?): o operă corectă este aceea căreia nu-i lipsește și nu-i prisosește nimic, căreia nu-i poate fi adăugat nimic și din care nu se cuvine să fie scos nimic. O măsură simplă, o măsură grea.

Tablou și mimică

Neîncrederea conștiinței actuale în orice formă de degvizare tradițională este mare. Ce problematice sînt astăzi tablourile religioase, portretul, cît de problematic este însuși peisajul ce ne e familiar, însuflețit de oameni și căruia aceștia îi dau formă – cînd toate acestea devin obiect al picturii. Cu atît mai mult e valabil acest lucru pentru limbajul ce vine din depărtarea vremurilor, dintr-o cultură străină, dintr-o lume religioasă închisă pentru noi, limbaj care ne vorbește din tradiția umanistă. Cînd o asemenea lume de simboluri, încărcată cultural, este adoptată de un pictor modern, ne întrebăm dacă nu cumva este tăinuit aici ceva ce ar trebui, de fapt, să ne determine cu întreaga-i tărie și ascuțime – și, într-adevăr, chiar ne determină. Fiindcă doar sărăcia de simbol – ba chiar renunțarea la el – este totuși ceea ce determină arta actuală în toate domeniile sale – și aceasta cu siguranță nu dintr-un capriciu, nu pur și simplu ca urmare a unei mode sau a vreunor manipulări, ci pentru că o artă care are să ne spună astăzi ceva trebuie să asculte de ceasul prezent.

Se numește simbol ceva prin care recunoaștem. Și într-adevăr, pentru ora la care ne aflăm, sărăcia de simbol este o caracteristică. Ea corespunde incognoscibilității și lipsei de personalitate crescînde a lumii în care trăim. Recunoașterea este csența oricărui limbaj simbolic, iar arta, indiferent cum arată, nu poate fi nicicînd altceva decît un limbaj al recunoașterii. Chiar și arta actuală, care ne propune atîtea enigme chinuitoare, cînd îi privim fața mută, rămîne un mod de recunoaștere. Ne întîmpină în ea însăși imposibilitatea de cunoaștere care ne înconjoară. Scrierea ei este una cifrată – ceva ce am vrea să citim, fiindcă în ea se mărturisește un sens. Dar e o scriere

făcută din semne neinterpretabile, indescifrabile. În pictură, cunoaştem aceste semne ca elemente ale suprafeţei: punct, linie, parte de suprafaţă, culoare – iar ceea ce stă scris în acest cifru este scris într-un mod indicibil, impalpabil, care nu poate fi pus în legătură cu alte experienţe – şi totuşi, e de aşa natură încât spunem: construcţia se susţine, mişcarea este prinsă, a fost găsită o soluţie. Există, astfel, o relaţie cu sens în tot ceea ce ne înconjoară în chip de configurare de artă modernă, însă o relaţie fără cheie. Muzica, poate cea mai înaltă dintre arte, ne arată de secole că aşa ceva este cu putinţă. Orice compoziţie de „muzică absolută” are această structură, adică e o relaţie cu sens, fără cheie. Nici „pictura absolută” din zilele noastre nu a părăsit spaţiul unor asemenea relaţii cu sens, în cadrul cărora continuăm să trăim.

Cu atât mai mult trebuie să ne întrebăm: mai poate deveni credibilă artistic şi astăzi invocarea magică a conţinuturilor mitice din lumea grecească, familiar-venerabilă şi totuşi ireală de îndepărtată, aşa cum a căpătat ea formă în epopee şi în dramă? Sînt simbolurile sale apte să devină nişte cifruri ale incognoscibilităţii? Este sigur că nu se poate face nimic cu formele cognoscibilului şi nici cu simbolurile ce ne sînt familiare – pentru oricine priveşte retrospectiv evoluţia ultimelor două secole şi trebuie să admită, cu această ocazie, că, începînd de la baroc şi de la autoreprezentarea şi autoînălţarea sa creştin-umanistă, nici un simbolism unitar nu a mai reuşit să cîştige caracter obligatoriu autentic. Nu vorbesc deloc despre istovirea celor care căutau, în epoca clasicismului, nişte mărturii imagistice. Amintesc doar de ceea ce simte cineva atunci cînd, venind dinspre intensul colorit şi voinţa puternică de abstract a secolului actual, se vede pus în faţa unor tablouri ale unui maestru cum e Feuerbach de pildă, sau în faţa unor lucrări ale nazarinenilor. Avînd în vedere o asemenea experienţă, te întrebi dacă un artist de astăzi mai poate scoate, în genere, din tradiţia mitic-umanistă ceva ce-ar putea să devină un simbol al incognoscibilităţii noastre.

Desigur, epoca noastră păstrează o imagine schimbată a grecilor, care nu mai este aceea nobilă umanitate a lui Goethe, așa cum o zugrăvește în *Ifigenia*, opunînd-o moravurilor barbare ale tracilor. Datorită lui Jacob Burckhardt și lui Friedrich Nietzsche, a intrat azi în conștiința generală ideea că grecii nu erau ceea ce clasicismul a înălțat în fața noastră, o dată cu acel model de umanitate nobilă. Tocmai pentru că ne dăm seama permanent de fundalul pe care se înalță seninătatea apolinică a artei grecești, aceasta conferă astăzi exactitate tradiției umaniste. Și redescoperirea lui Friedrich Hölderlin în secolul nostru – care a fost, de fapt, prima sa descoperire – a devenit un eveniment atît de mare nu în cele din urmă fiindcă opera sa confirmă această nouă imagine a lumii grecești, văzută mai profund, în care titanii, ca prezență constantă, subterană, clocotind în umbră, sînt văzuți laolaltă cu formele modelate ale strălucirii olimpiene și ale măreției lumii¹.

Ceea ce ne apare nouă, celor de azi, din toate acestea este transformarea tradiției umaniste, care o face să participe la aceea incognoscibilitate. Ea ne transmite însă astfel, la rîndul său, aceeași enigmă a ființei umane (așa cum ne cunoaștem și sîntem de necunoscut) în acea tensiune dintre natură și spirit, animalitate și divinitate, care alcătuiește ființa umană: un dat dizarmonic, ce se întregește și nu se lasă niciodată separat, care străbate enigmatic modalitățile noastre de comportare spirituale, cele mai specifice și mai personale, ca un torent natural, făcînd să răsunе armonic-dizarmonic inconștientul ființei noastre naturale, împreună cu ființa conștientă, emoționată și volitivă. Cred că aceasta este ceea ce religia greacă, așa cum ne glăsuiește din epopee și dramă, face să fie mereu semnificativ într-un mod nou. Ea este o primă încercare de rezolvare a enigmei care sîntem.

Putem sesiza acest lucru, într-un fel unic, la Homer și Hesiod; la Homer, prin acea relatare minunat de aventuroasă – și totuși mereu omenească și apropiată – despre războiul troian

1. Cf. lucrările despre Hölderlin și studiile despre Goethe în *Ges. Werke*, vol. IX.

și întoarcerea eroilor, iar la Hesiod, prin acea istorie a zeilor, de o cu totul diferită și profundă straniețate. E înspăimântător ce ni se povestește acolo despre generațiile timpurii ale zeilor, înainte ca Zeus să-și fi început domnia asupra Olimpului – iar acum înțelepciunea și justiția îi conduc pe zei și pe oameni. Depărtarea legendei, Troia, întoarcerea, nenorocirea celor lovește pe cei ce se întorc și neamurile lor devin prin Homer un izvor mereu curgător de legendă și cântare mitică. Dacă la el izvorul apare încă la distanța povestitorului ce istorisește, în uriașa sa epopee, despre tratamentul aplicat de zei omului și despre suferința omului din pricina zeilor – teatrul grecesc este preschimbarea unică a aceste întregi lumi de legendă și fabule în nemijlocirea prezentului cultic. Ambele, epopeea și drama grecilor, oricât de depărtate ne-ar apărea, au prezență și continuă astfel să ne spună mereu ceva despre noi atunci când ne dau de știre despre zei și oameni, despre locuitorii eroici în tuturor celor ce trăiesc astăzi.

Îi datorăm în special filologului Walter F. Otto ideea că zeii greci sînt aspecte ale lumii înseși, rămînînd astfel accesibili pentru noi în experiență, chiar dacă nu în sensul lor original, în mod obligatoriu religios și cultic. Ei păstrează o realitate. Brusca schimbare a aspectului lucrurilor ne face și pe noi să încremenim : ceva se întîmplă și deodată totul e altfel. Umbrit, întunecime, nebunie, nenorocire, boală, moarte, dragoste, ură, entuziasm, fanfaronadă, gelozie, întregul mare panoptic al suferințelor și al pasiunilor omenești, pe care grecii l-au trăit ca realitate a configurărilor divine, nu ne este nici nouă necunoscut. Experiența fundamentală, cunoscută nouă tuturor, constă în aceea că ceva se abate asupra oamenilor – și în felul său specific. Despre aceasta ne vorbește mitul grecesc.

Ne putem întreba : o astfel de coplesire este oare totul ? Nu sîntem oare, înainte de orice, ființe ce acționează, nu există conflict, decizie, ratăre, culpă ? Și nu sînt toate acestea prezente și în epopeea și în drama grecilor ? Firește ; dar printre convinșerile cele mai rodnice ale cercetării moderne în domeniul științelor Antichității, contează faptul că noi privim cu totul

altfel „acțiunea din dramă” și tocmai de aceea și acțiunea din epopee – iar lucrul cel mai uimitor e că nu le privim cu ochi înstrăinați. Când găsim la Homer evocări potrivit cărora zeii sînt cei care determină deciziile oamenilor și cînd găsim apoi alte evocări, mai subiective, gîndite mai mult, mai conștiente, conform cărora eroul se bate cu pumnul în piept și ia singur decizia, cuprins de chinuri și îndoieli, nu ne mai gîndim azi la niște straturi diferite ale epopeii, să zicem, la niște autori mai vechi și la alții mai noi. Știm astăzi, ca urmare a unei observări mai atente – adică și dintr-o autoobservare mai atentă –, că Homer are dreptate să spună ambele lucruri în aceeași frază. De pildă, cînd cineva se hotărăște și Atena îi inspiră decizia nu înseamnă că se afirmă două lucruri, dintre care numai unul poate fi adevărat: ori autorul se hotărăște, ori Atena îl inspiră. În realitate, este vorba de același eveniment, dar sub un alt aspect. Filologii – îi am în vedere, înainte de toate, pe Bruno Snell și pe Albin Lesky² – au demonstrat că în epopeea antică și chiar și în dramă „acțiunea” este o concepție despre sine cît se poate de unilaterală a omului modern. Faptul că vedem astăzi mai clar acest lucru nu-l datorăm în primul rînd unui progres al științei, ci propriilor noastre trăiri, care ne-au constrîns să înmormîntăm anumite iluzii legate de ființa umană și să privim mai serios și mai dubitativ enigma numită om.

Grecii și-au înțeles soarta în mod religios. Ceea ce li se întîmplă oamenilor se datorează zeilor care se ceartă unii cu alții. Nu e vorba aici de vină și ispășire, ci de destin, ba chiar de jertfă. Ce grandioasă înțelepciune se află în ideea de jertfă, ce participare, ce desființare a granițelor dintre eu și tu și noi, ce fuziune deosebită a tuturor, în care destinul nostru finit este transcendat! Oricît de proprii lumii grecești, toate acestea nu ne apar totuși ca un moment străin al existenței, separat de noi prin abisul vremurilor și împins de cealaltă parte, ci

2. Cf. lucrările lui Bruno Snell și, mai recent, Albin Lesky, *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos* (SBd. Heid. Akad. d.W., 1961, Abh. 4).

constituie ajungerea pînă departe a propriei noastre ființe omenești, pluralitatea de straturi a acestei ființe – prezentă aici la modul grecesc. Dacă mi-e îngăduit să vorbesc o clipă despre limbajul filosofiei, mă pot explica aici prin opoziția pe care o face Hegel între substanță și subiect. Substanța – la el și aici – nu desemnează acea categorie a cunoașterii grecești a naturii, pe care o vedem trecînd prin metafizica mileniilor, ci este un termen pe care sîntem deprinși să-l folosim cu toții în sens hegelian, cînd vorbim, de exemplu, de un spirit substanțial sau cînd spunem despre cineva că e într-adevăr un om foarte deștept, dar că nu are deloc substanță. Substanță înseamnă aici acel ceva care susține, care nu iese la iveală, nu e ridicat la lumina conștiinței reflexive, ceva ce nu se declară niciodată pe deplin dar fără de care luminozitatea, conștiința, exprimarea, comunicarea, cuvîntul ce nimerește în plin nu pot exista. Substanță este „spiritul care ne poate uni”. Formularea lui Rilke, pe care o citez, indică faptul că spiritul e mai mult decît știe fiecare individ și decît știe despre sine însuși. Hegel a invocat categoria substanței pentru a înțelege ce este spiritul unui popor – sau spiritul timpului ori al unei epoci –, și anume o realitate extinsă ce-i poartă pe toți și care nu este conștientizată și cunoscută în mod adecvat de nici un individ. Cînd religia greacă vede în om pe cel hotărît mai mult de acțiunea zeilor decît pe cel ce se decide singur, ea apreciază just tocmai adevărul că totdeauna sîntem cu mult mai mult și altceva decît ceea ce știm despre noi și că ceea ce ne depășește atît de mult pe noi și cunoștințele noastre este tocmai ființa noastră intrinsecă.

În ce poziție se găsește arta actuală față de acest adevăr, care continuă să fie valabil, și față de forma sa de manifestare grecească? Să facem abstracție de poezie și de posibilitățile ei de a ne înfățișa ceva într-o spunere evanescentă, în așa fel încît lucrul acela este de față pentru noi, cu energia unui prezent autentic, și ne emoționează. Modul în care ceea ce a fost odinioară și ceea ce este astăzi se oglindesc reciproc, astfel încît tragedia antică se trezește la o transpunere poetică mereu

înnoită, constituie o temă aparte. Artă plastică nu cunoaște o astfel de dispariție a cuvîntului și reînvierea sa în materialul lingvistic al prezentului. Ea trebuie să rămînă în domeniul vizibilului și ca vizibil – și aceasta într-o lume în care, sub loviturile de ciocan ale travaliului modern, arta se preschimbă tot mai mult în ceva lipsit de înfățișare, în abstracție, construcție, nivelare, conformitate. Cum ar putea religia artistică a grecilor, configuratoare de oameni, să revină în creația actuală de tablouri? Cu siguranță, nu pur și simplu ca o recunoaștere a ceva cunoscut și cel mai puțin ca o recunoaștere a unor figuri bine cunoscute, așa cum a pictat-o Feuerbach pe Ifigenia „căutînd cu sufletul țara grecilor”. Ceea ce ne e cunoscut tuturor este mai degrabă ceea ce nu poate fi cunoscut, în care doar din cînd în cînd o urmă de sens licărește fulgerător. Cum se mai poate mărturisi aceasta într-un mod omenesc?

Aș vrea să spun că o poate face în limbajul mimicii. Spunem de obicei că în mimică este prezent ceea ce ea exprimă. Mimicile sînt ceva cu totul trupesc – și ceva cu totul sufletesc. Nu există ceva interior care să se deosebească de mimică și să se trădeze prin ea. Ceea ce mimica spune ca mimică reprezintă întreaga sa ființă. Orice mimică este, prin urmare, închisă totodată într-un chip enigmatic. Atît cît trădează, tot atît și păstrează ca secret propriu. Pentru că ceea ce licărește în mimică este ființă de sens, și nu cunoștințe de sens. Ea este – în concepția lui Hegel – substanțială, nu subiectivă. Orice mimică este omenescă, dar nu orice mimică aparține exclusiv unor oameni – ba chiar nici una nu e simpla expresie a unui om ca individ. Ea oglindește întotdeauna, ca și limba, o lume a sensului căreia îi aparține. Și niciodată mimicile umane nu sînt singurele care fac lizibilă această lume și pe care un pictor le poate aduce la lumină.

Reflecțiile acestea ne conduc la tablourile lui Werner Scholz ce prezintă subiecte din mitologia greacă. Iată, de pildă, un tablou ce înfățișează trei corăbii, trei corăbii cu pînze, în stilul unei idei primordiale despre corabia cu pînze, ce corespund totuși aproximativ reprezentării noastre despre corăbiile cu

pânze antice sau mediteraneene: o pânză roșie, una verde și una mai mult cenușie. Stau una în spatele alteia, de parcă ar fi clădite. La orice ne-am putea gândi când le privim: fie la întoarcerea grecilor de la Troia, fie la călătoria lor abia începută, înainte de înfrîngerea Troiei, fie la adevărata lor călătorie de întoarcere, ce s-a desfășurat atât de nefericit, după dărîmarea Troiei, la fel cum putem să nu avem în vedere nimic din toată această lume grecească – în orice caz, aici nu este reproduș nimic din ceea ce s-a petrecut vreodată, într-o epocă mitică sau reală. E mai degrabă nesiguranța călătoriei, soarta îndoielnică ce-l așteaptă pe fiecare dintre cei purtați pe aceste corăbii – din ce patrie oare? Mimica destinului însuși al vieții este cea care e prezentă în aceste corăbii.

Sau peisajele, ce sînt peisajele la Werner Scholz? Litoralul ce ne privește cu ochii stinși ai mării, ruina ce-și înalță acuzele la adresa trecutului ca pe niște brațe cu gheare, ba pînă și florile înseși, peștii, bufnițele, fluturii – toate acestea sînt mimici³. Desigur, este un gen de mimică absolut aparte. Limba vorbită aici este limba mută a heraldicii, acea limbă a blazoanelor, în care se recunosc, fără cuvinte, cei ce-și aparțin unii altora. Și, în sfîrșit, mimicile omenești. Ele nu sînt mimici ale unor oameni izolați în cadrul unei lumi înconjurătoare, înfățișată în tablou, ci mimici de tablou propriu-zise. Nu sînt doar schițe ale unei figuri omenești, recognoscibile numai ici și colo – nu totdeauna foarte ușor recognoscibile –, o figură ce face sau este o mimică, ci mai curînd lucrul de care această figură se distinge, în care este întrețesută, potrivit cu legile suprafeței și culorii, dar nu mai puțin mimică ea însăși. Există, de exemplu, o Antigonă care, închisă între ziduri, decade îndreptîndu-se spre moartea prin înfometare, după ce a pus legea celor dispăruți deasupra legii statului. Această Antigonă nu este reprezentarea unei figuri legendare grecești, care se distinge de fundalul său. Este mimica prăbușirii consimțite și nimic altceva, iar o dată cu ea se prăbușesc și stîncile care o închid. Este

3. Cf. printre altele cartea mea despre Werner Scholz (Recklinghausen, 1968).

o singură mimică ce întrețese omul cu lumea. Sau Penthesilea, mimica acelei călărețe care trece în goană pe un bidiviu, vîjîind, vînată și vînînd, pînă cînd e nimerită de săgeată și se prăbușește. Nu e nevoie să mai explic mimica originară a acestei vînători și a acestei situații de a fi vînat, pînă cînd ne atinge săgeata. Sau mimica lui Oreste – pe partea stîngă a tripticului – care, în fața catastrofei ce se urzește, ține capul aplecat în așa fel încît oricine, fără să știe ceva, vede că acest om în plină acțiune constituie o jertfă. El își ține gîtul pregătît pentru lovitura celui atotputernic. Alte tablouri își dau consimțămîntul și mai ușor, și mai repede; de exemplu, Ariadna cea abandonată, care privește în zările albastre, de pe țărmul mării de la Naxos: avem aici mimica de jertfă a dragostei. Sau o altă jertfă, Ifigenia: ceea ce apare în tablou este gestul uriaș al unei persoane ce se oferă pe sine drept jertfă. Această victimă știe ce înseamnă sacrificiul de sine. Jertfa este prezentă în ea.

În toate aceste tablouri nu e vorba de nimic altceva decît de mimici, adică de ceva ce-și poartă în sine semnificația și reprezintă mult mai mult decît ceea ce ne este cunoscut doar din cunoștințele umaniste. Sînt mimici de tablou ce rămîn atașate cu totul de suprafața tabloului, chiar și acolo unde poartă trăsături omenești. Așa cum licărește, de pildă, întregul joc seducător de culori al lumii multicolore pe trupul oferit al nimfei Calypso, pe cînd, dimpotrivă, Ulise care se abate din drum pare interschimbabil, un suplinitor care aproape nu e prezent, ca o umbră defunctă. Este caracteristic faptul că, pe măsură ce Werner Scholz prezintă în tablourile sale mai multe figuri omenești, în care se exprimă deci subiectivitatea, interioritatea umană, scriitura sa devine tot mai discretă, pînă la ilizibil. Abia dacă se mai pot zări o mimică, o simplă linie a nasului, eventual o privire întoarsă în sus, de exemplu cînd Alceste se îndreaptă din nou spre lumea de deasupra. Există foarte puțină psihologie aici, foarte puțină interpretare a unui interior subiectiv, aproape totul e numai interioritate a măștii, în spatele căreia nu se află nimic, interioritate din pură întoarcere, o enigmă deschisă către ea însăși – ceea ce sîntem noi.

Nu se va putea susține că aceste tablouri sînt văzute grecește. Aș vrea să spun, din contra, că sînt văzute cu ochii noștri. Iar a vedea cu ochii noștri înseamnă, de la bun început, a vedea ca unul care a parcurs întreaga mare istorie a interiorității creștine. Dar tocmai din această cauză ceea ce este grecesc e văzut aici ca prezent. Vechea enigmă – omul – ne este propusă în aceste lucrări ale unui pictor actual, prin faptul că el prezentifică într-o formă nouă soluții grecești. Pare că este, într-adevăr, posibil să se arate rezumativ, printr-un singur tablou, ceea ce e valabil pentru toate. El se cheamă „Iphigeneia”. O Ifigenie tratată foarte în albastru. Nu este prezentă aici nici nostalgia unei ființe ce tânjește să se întoarcă în patria sa, nici jalea celei ce se sacrifică, trebuind să-și părăsească și țara, și viața. Nu este nicidecum povestit mitul răpirii Ifigeniei din patria sa. Ifigenia este prezentă mai degrabă ca *ființa răpită*, care face ca granița ei să atingă celălalt imperiu, cel invizibil. Tabloul înfățișează însăși starea de răpire. Întrucît totul esto cifrat pînă la incognoscibil, ceea ce trebuie ghicit devine imediat grăitor.

În felul acesta, nimic nu ne este povestit aici și nimic cunoscut nu este reinterpretat. Există o trăsătură heraldică în ansamblul acestei opere. Armoariile cavaleriești ale ființei noastre umane stau în fața noastră în tablouri, ca blazoane și embleme în care ne recunoaștem, fără a ne putea înțelege și dezlega misterul, simboluri ale imposibilității de cunoaștere, în care ne întîlnim cu noi și cu lumea noastră, ce devine mereu mai de necunoscut. Ceea ce anevoie mai izbutește cuvîntului poeților – al lui Homer ca și al tragicilor – în răsfrîngerea traducerii poate reuși în cazul artistului plastic din zilele noastre, atunci cînd condensează vechea legendă în simplitatea marii mimici.

Index

A

Adorno, Th.W. 99, 147
Altdorfer, A. 73
Aristotel 20, 22-26, 45, 56-58, 68,
82-83, 95, 121, 172, 192, 204, 208

B

Bach, J.S. 64, 124
Baeumler, A. 80
Balzac, H. de 165
Baumgarten, A.G. 79, 81-82, 90, 143
Becker, O. 163
Beckmann, M. 190
Beethoven, L. van 108
Benjamin, W. 102
Benn, G. 6
Boehm, G. 68
Braque, G. 94, 194
Brecht, B. 70, 90
Broch, H. 14
Bröcker, W. 20
Burckhardt, J. 203

C

Calderón 182
Callas, M. 126
Cassirer, E. 160
Celan, P. 37
Cézanne, P. 69, 194-195

D

Dante 34
Descartes, R. 53
Dionysos 110, 180, 182
Dostoevski, F. 38-39, 93, 165
Duchamp, M. 87

E

Epicur 148
Eschil 123

F

Feuerbach, A. 202, 207
Fichte, J. 57, 143, 160
Flacius, M. 137
Flaubert, G. 165
Frank, M. 158
Fubini, E. 18

G

Gehlen, A. 16, 118, 190
Goethe 7, 31, 41, 45, 99, 103, 149,
160, 198, 203
Gogol, N. 165
Gris, J. 16, 19-20, 194
Guardini, R. 87

H

Hamann, R. 95
Heem, J.D. de 192
Hegel, G.W.F. 42, 45, 65-67, 77, 98,
101, 106, 119, 145, 147, 151-152,
159-161, 172-174, 206-207
Heidegger, M. 35, 103, 157, 165, 169,
174
Heraclit 141, 173
Herder, J.G. 165
Herodot 31
Hesiod 13, 31, 131-132, 203-204
Hölderlin, F. 14, 40, 171, 203
Homer 13, 31, 34, 132, 203, 204,
205, 210
Hönigswald, R. 116
Hristos 104, 136
Huizinga, J. 87
Husserl, E. 39, 146, 158, 167-168

I

Immermann, K.L. 68
Ingarden, R. 6, 93
Iser, W. 65

J

Jaspers, K. 165
 Jauss, H.R. 163
 Joyce, J. 15
 Jünger, E. 7

K

Kafka, F. 11, 14
 Kahnweiler, D.-H. 16-17, 20
 Kant, I. 20-21, 57, 82-87, 92-93, 95-98,
 114, 143-144, 146-148, 151-163
 Kerényi, K. 110
 Kierkegaard, S. 165
 Klee, P. 199
 Koller, H. 105
 Kommerell, M. 86
 Koselleck, R. 73

L

Lao-zi 128
 Lesky, A. 205
 Lessing, G.E. 86
 Luther, M. 35-36, 104, 140

M

Malevici, K. 19, 194
 Mallarmé, St. 42, 135, 169, 174
 Malraux, A. 83, 121
 Mann, Th. 14
 Marcel, G. 165
 Marées, H. von 69
 Merleau-Ponty, M. 165
 Milton, J. 34
 Mnemosyne 14
 Mondrian, P. 139
 Musil, R. 14

N

Nietzsche, F. 61, 118, 165, 203
 Novalis 140

O

Oedip 11, 123, 139
 Otto, W.F. 110, 177, 204

P

Parmenide 173
 Picasso, P. 19-20, 94, 194

Pitagora 20, 26
 Platon 22-23, 26-27, 45, 47, 49-50,
 63, 74-75, 77-78, 81, 99, 130, 145,
 166-168, 172-174, 189
 Plessner, H. 118
 Proust, M. 15

R

Rilke, R.M. 6, 103, 187, 206

S

Sartre, J.-P. 165
 Scheler, M. 118
 Schelling 160
 Schiller, F. 41, 57, 77, 99, 103, 160,
 162, 182-183
 Schleiermacher, F. 128, 151
 Scholz, W. 207-209
 Schopenhauer, A. 161, 165
 Schütz, H. 64
 Shakespeare, W. 41, 46, 86
 Snell, B. 205
 Sofocle 123
 Stendhal, H. 165

T

Tacitus 63
 Thorvaldsen, B. 93
 Tizian 94
 Tolstoi, L. 165
 Trede, J.H. 156

U

Udine, J. da 193
 Ulise 209

V

Valéry, P. 6, 167
 Van Gogh, V.W. 194
 Velázquez, D. 94, 97
 Vergiliu 34
 Vetter, E.M. 192

W

Wieland, W. 160
 Winckelmann, J.J. 45
 Wölfflin, H. 19

Z

Zwingli, U. 104

Cuprins

Creație poetică și interpretare	5
Artă și imitație	15
Despre contribuția poeziei la căutarea adevărului	31
Poezie și mimesis	45
Jocul artei	53
Actualitatea frumosului. Arta ca joc, simbol și sărbătoare	63
Experiența estetică și cea religioasă	127
Intuiție și plasticitate	143
Filosofie și poezie	165
Despre caracterul festiv al teatrului	177
Despre amuțirea tabloului	189
Tablou și mimică	201
<i>Index</i>	211



9 789736 835339